

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**



**TESIS DOCTORAL**

**La cifra hispana:  
música, tañedores e instrumentos (siglos XVI-XVIII)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Andrés Cea Galán**

Directora

Cristina Bordas Ibáñez

**Madrid, 2014**

ISBN: 978-84-697-1420-1

© Andrés Cea Galán, 2014





**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**

**La cifra hispana:  
música, tañedores e instrumentos  
(siglos XVI-XVIII)**

Tesis doctoral presentada por

**Andrés Cea Galán**

Bajo la dirección de

**Dra. Cristina Bordas Ibáñez**

**Madrid, 2014**

ISBN 978-84-697-1420-1

A mi padre (+ 12-03-2013)

A mi madre

A Isabel, Isa y Eduardo

## **AGRADECIMIENTOS**

A la doctora Cristina Bordas Ibáñez,  
por la eficaz dirección de este trabajo de investigación

Al profesor Louis Jambou, por sus sugerencias, comentarios,  
aportaciones e intercambios a lo largo de años

Al profesor Alfonso de Vicente,  
por sus contribuciones para este estudio

A Bernat Cabré, por la preparación  
de los ejemplos musicales

A Daniel de Labra, por su trabajo  
de maquetación

A Victor Mendoza, de Vitrin Estudios, por su ayuda  
en la resolución de problemas gráficos

A Barry Hunter, por su ayuda con la traducción

# La cifra hispana: música, tañedores e instrumentos (siglos XVI-XVIII)

## ÍNDICE GENERAL

Criterios de edición textual	XVIII
Abreviaturas y siglas utilizadas	XIX

<b><u>INTRODUCCIÓN</u></b>	<b>1</b>
----------------------------	----------

## **PARTE I: CIFRA Y TABLATURA**

<b>I.- HACIA UNA DEFINICIÓN DEL FORMATO NOTACIONAL</b>	<b>17</b>
I.1.- Algunas cuestiones etimológicas	20
I.2.- Cifra <i>versus</i> tablatura	21
I.3.- Significado <i>versus</i> significante	24
I.3.1.- Notación de posición y notación de altura	24
I.3.2.- El caso de la <i>intavolatura</i> italiana para tecla	25
I.3.3.- La tablatura como sistema de notación para instrumento solista	29
I.4.- El aspecto críptico	31
I.5.- Algunas conclusiones terminológicas	34
<b>II.- HACIA UNA CLASIFICACIÓN DE LAS TABLATURAS</b>	<b>35</b>
II.1.- Sistema alfabético continuo	35
II.2.- Sistema alfabético cíclico	38
II.3.- Sistema numérico continuo	41
II.4.- Sistema numérico cíclico	41
II.5.- La cifra acordal	43
II.6.- Otros elementos de clasificación tipológica	44
II.6.1.- El concepto de ámbito	44
II.6.2.- El concepto de base	45
II.6.3.- Número de figuras al compás	46
II.6.4.- La notación rítmica	47
II.7.- Tablaturas especiales	49
II.8.- Algunos rasgos comunes	51
<b>III.- EL MARCO GEOGRÁFICO Y TEMPORAL</b>	<b>52</b>
III.1.- Origen de las tablaturas	53
III.2.- El estrato geográfico	56
III.3.- El estrato temporal	60

<b>IV.- VIGENCIA DE LAS TABLATURAS</b>	<b>62</b>
<b>IV.1.- Una cuestion de eficacia</b>	<b>63</b>
<b>IV.2.- La recuperacion de la tablaturas en el siglo XX</b>	<b>66</b>
<b>IV.3.- Tablaturas en internet</b>	<b>68</b>

## **PARTE II: LA CIFRA HISPANA**

<b>I.- LAS FUENTES</b>	<b>73</b>
<b>I.1.- Panorama general</b>	<b>73</b>
<b>I.2.- Para tecla, harpa y vihuela</b>	<b>83</b>
<b>I.3.- Arco temporal y puntos de inflexión</b>	<b>91</b>
I.3.1.- Cifra nueva <i>versus</i> cifra antigua	91
I.3.2.- Francisco Correa y su <i>Prólogo en alabança de la cifra</i>	97
I.3.3.- Las fuentes posteriores a la <i>Facultad orgánica</i> de 1626	101
I.3.4.- La cifra de Francisco Díaz de Guitián	103
<b>I.4.- Ámbito geográfico</b>	<b>104</b>
I.4.1.- La difusión de la cifra en el eje norte-sur	104
I.4.2.- La difusión de la cifra en el eje este-oeste	107
I.4.3.- Los territorios notacionales hispanos	110
<b>I.5.- Compositores, tañedores, copistas e impresores</b>	<b>112</b>
I.5.1.- La música compuesta y la música tañida	112
I.5.2.- La música copiada y la música impresa	115
I.5.3.- El formato original	119
<b>I.6.- Recapitulación</b>	<b>122</b>
<b>II.- EL ASPECTO PEDAGÓGICO</b>	<b>122</b>
<b>II.1.- La cifra en el proceso de aprendizaje del instrumento</b>	<b>124</b>
<b>II.2.- La cifra en el proceso de aprendizaje de la música</b>	<b>128</b>
<b>II.3.- Maestros y discípulos</b>	<b>130</b>
<b>II.4.- Cifra y órdenes monásticas</b>	<b>140</b>
<b>III.- ASPECTOS NOTACIONALES</b>	<b>142</b>
<b>III.1.- Declaración de la cifra</b>	<b>142</b>
III.1.1.- La pauta	143
III.1.2.- Números, letras y demás signos	144
III.1.3.- La secuencia de lectura	146
III.1.4.- Compás y tiempo	146
III.1.5.- Compás y casilla	149
III.1.6.- Barras del alzar	152
III.1.7.- La notación rítmica	153
III.1.8.- Aire y ayrezillo	155
III.1.8.1.- El concepto de ayre	155
III.1.8.2.- Tañer con buen ayre según fray Tomás de Santamaría	157
III.1.8.3.- El ayrezillo de Francisco Correa	159
III.1.8.4.- El ayre propio de España según fray Pablo Nassarre	159
III.1.8.5.- El tañer de gala de Luis de Milán	165
III.1.8.6.- Recapitulación	166

III.1.9.- Ornamentos	167
III.1.10.- La digitación	169
III.1.11.- Cifras para cantar	170
<b>III.2.- El ámbito</b>	<b>171</b>
III.2.1.- Ámbito diatónico	171
III.2.2.- Ámbito cromático	173
<b>IV.- CIFRA Y TEMPLE</b>	<b>174</b>
IV.1.- Las fuentes	175
IV.2.- De la afinación pitagórica al tono medio	177
IV.3.- El temperamento igual	179
IV.4.- Las aproximaciones prácticas al problema del temple	180
IV.3.1.- Los temples de Venegas de Henestrosa y de Correa	182
IV.4.2.- El temple de fray Tomás de Santamaría	184
IV.4.3.- Los temples de Pietro Cerone	185
IV.4.4.- El temple de fray Bartolomé Triay	188
IV.4.5.- El temple de fray Antonio Martín y Coll	188
IV.4.6.- El temple de fray Pablo Nassarre	190
IV.4.7.- El temple del padre Manuel de Paz	195
IV.4.8.- Los temples para el harpa	196
IV.4.9.- Algunas evidencias organológicas	197
IV.5.- Evaluación	198
<b>V.- CIFRA Y SOLMISACIÓN</b>	<b>199</b>
<b>VI.- LA CIFRA EN LA CONSTRUCCIÓN INSTRUMENTAL</b>	<b>201</b>
 <b><u>PARTE III: FUENTES</u></b>	 <b>209</b>
 <b><u>LIVRE PLAISANT ET TRES UTILE (1529)</u></b>	 <b>211</b>
<b>I.- <i>Livre plaisant</i> versus <i>Musica getutscht</i></b>	<b>213</b>
<b>II.- La notación</b>	<b>223</b>
II.1.- Tablatura para tecla	223
II.2.- Tablatura para laúd	227
II.3.- Tablatura para flauta	229
<b>III.- Sobre la recepción de la obra de Virdung en España</b>	<b>230</b>
 <b><u>GONZALO DE BAENA: ARTE PERA APRENDER A TANGER (1540)</u></b>	 <b>235</b>
<b>I.- La edición: motivaciones y contenidos</b>	<b>237</b>
<b>II.- La portada: declaración de la cifra</b>	<b>241</b>
<b>III.- Las “reglas” para la utilización del <i>Arte</i></b>	<b>242</b>
III.1.- Compás	244
III.2.- Signos especiales	245
III.3.- Ornamentación	245
III.4.- Digitación	246
<b>IV.- El proceso pedagógico</b>	<b>247</b>
<b>V.- Una valoración del <i>Arte</i> desde el punto de vista notacional</b>	<b>249</b>
<b>VI.- Otras cuestiones en torno al impreso de Baena</b>	<b>249</b>

<b><u>LAS CIFRAS DE ALONSO DE MUDARRA (1546)</u></b>	<b>251</b>
<b>I.- La edición</b>	<b>256</b>
<b>II.- La cifra para vihuela</b>	<b>257</b>
<b>III.- Las cifras para harpa y órgano</b>	<b>259</b>
III.1.- El aspecto notacional	260
III.2.- Ámbito	261
III.3.- Los posibles modelos para la cifra de Mudarra	261
 <b><u>FRAY JUAN BERMUDO (1549-1555)</u></b>	 <b>267</b>
<b>I.- El personaje</b>	<b>273</b>
I.1.- Otros aspectos de la <i>vita</i>	278
<b>II.- Las obras</b>	<b>280</b>
<b>III.- Las motivaciones</b>	<b>281</b>
III.1.- <i>Libro primero: Prólogo general de toda la obra para el lector</i> (1549)	282
III.2.- <i>Arte tripharia: Prólogo epistolar</i> (1550)	284
<b>IV.- Aspectos metodológicos y pedagógicos</b>	<b>285</b>
IV.1.- <i>Arte tripharia: Prólogo al lector</i> (1550)	286
IV.2.- <i>Declaración: Prólogo segundo para el piadoso lector</i> (1555)	288
IV.3.- Recapitulación	292
<b>V.- Objetivos y contenidos</b>	<b>292</b>
V.1.- Contenidos y objetivos en el <i>Prólogo primero</i> (1549-1555)	292
V.2.- Contenidos y objetivos en el <i>Prólogo segundo para el piadoso lector</i> (1555)	300
<b>VI.- El libro sexto de la <i>Declaración</i></b>	<b>303</b>
VI.1.- Los “géneros de música”	307
<b>VII.- El libro séptimo</b>	<b>313</b>
VII.1.- Diapasón de los monacordios	314
VII.2.- El órgano de Bermudo	317
VII.3.- El harpa	319
<b>VIII.- Recapitulación</b>	<b>319</b>
<b>IX.- Las cifras de Bermudo</b>	<b>321</b>
IX.1.- Las cifras para tecla	321
IX.2.- Otros sistemas de cifra para tecla	329
IX.2.1.- Sistema numérico diatónico	329
IX.2.2.- Cifra de cuenta llana	331
IX.2.3.- Sistemas alfabéticos	332
IX.3.- Las cifras para harpa	333
IX.4.- Las cifras de vihuela	335
IX.5.- Nuevas señales y nueva cifra de Bermudo	336
IX.6.- Detalles finales	340
<b>X.- A modo de conclusión</b>	<b>341</b>
 <b><u>LUIS VENEGAS DE HENESTROSA: LIBRO DE CIFRA NUEVA (1557)</u></b>	 <b>343</b>
<b>I.- Luis Venegas de Henestrosa: el personaje</b>	<b>350</b>
I.1.- Naturaleza y entorno familiar	350
I.2.- Al servicio del cardenal Tavera	352
I.3.- Después de 1545	353
I.4.- Otros aspectos de la <i>vita</i>	355

<b>II.- El <i>Libro de cifra nueva</i></b>	<b>357</b>
II.1.- Contexto y finalidad de la edición	357
II.2.- Proceso de gestación	365
II.3.- El contenido	367
II.3.1.- Los textos preliminares	368
II.3.2.- La música	372
II.4.- La ordenación interna del impreso	381
II.5.- Algunas cuestiones de rango tipográfico	395
<b>III.- La cifra nueva</b>	<b>398</b>
III.1.- El sistema gráfico	399
III.2.- Algunas singularidades	401
III.2.1.- El ritmo	401
III.2.2.- Tiempo y compás	403
III.2.3.- Figuras excepcionales	408
III.2.4.- La cifra sin pautas	412
III.3.- Para tecla, harpa y vihuela	413
III.4.- Erratas y variantes	416
<b>IV.- A modo de conclusión</b>	<b>418</b>
<b><u>ANTONIO VALENTE: <i>INTAVOLATURA DE CIMBALO</i> (1576)</u></b>	<b>419</b>
I.- Antonio Valente, organista en el entorno napolitano	423
II.- El contenido	425
III.- La cifra de Valente	426
IV.- Valoración final	431
<b><u>ANTONIO DE CABEZÓN: <i>OBRAS DE MÚSICA</i> (1578)</u></b>	<b>433</b>
I.- El proceso de edición	440
II.- El modelo de Luis Venegas de Henestrosa	443
III.- Contenido y autoría	445
IV.- Aspectos notacionales	449
IV.1.- Signos de compás y proporción	450
IV.1.1.- Signaturas binarias	451
IV.1.2.- Signaturas ternarias	455
IV.1.3.- La proporción sesquialtera	457
IV.1.4.- La proporción sesquiquinta	459
IV.1.5.- Recapitulación	460
IV.2.- La notación del “tres contra dos”	462
IV.3.- La notación del “harpeado”	463
IV.4.- Las cláusulas glosadas	465
IV.5.- Los puntillos de aumentación	466
IV.6.- Los quiebros de mínimas	469
V.- Los problemas textuales	471
VI.- La difusión	475
<b><u>ADDENDA A <i>OBRAS DE MÚSICA</i> DE CABEZÓN (ca. 1600-20)</u></b>	<b>479</b>



<b><u>FRANCISCO CORREA: FACULTAD ORGÁNICA (1626)</u></b>	<b>483</b>
<b>I.- El contexto</b>	<b>492</b>
I.1.- Francisco Correa, organista en el entorno sevillano (1584-1599)	492
I.2.- La música inimitable de Peraza	500
I.3.- El magisterio de los Peraza	507
I.4.- Influencia y poder del apellido Peraza	511
I.5.- Francisco Correa, organista en la colegial del Salvador de Sevilla (1599-1636)	514
<b>II.- La edición</b>	<b>518</b>
II.1.- Motivaciones y modelos	518
II.2.- El impreso	521
II.3.- El título	523
II.4.- Contenido y ordenación	526
II.5.- Novedad, dificultad y excelencia	528
II.6.- Propuestas para una cronología de la música de Correa	533
<b>III.- La cifra</b>	<b>534</b>
III.1.- El <i>Prólogo en alabanza de la cifra</i>	535
III.2.- El <i>Arte de poner por cifra</i>	539
<b>IV.- La cuestión del ámbito</b>	<b>542</b>
IV.1.- El ámbito diatónico: Desde el paradigma modal polifónico a la infinitud	542
IV.1.1.- Ambitos excepcionales en la <i>Facultad orgánica</i>	551
IV.1.1.1.- Ambito extendido en el bajo	552
IV.1.1.2.- Ambito extendido en el tiple	557
IV.1.2.- Tres piezas compuestas “respectivamente de algunos órganos antiguos”	561
IV.1.2.1.- Hacia una cronología para los “órganos antiguos”	562
IV.1.2.2.- Un problema de incompatibilidad cronológica	565
IV.1.2.3.- El ámbito de 38 puntos en otras piezas de Correa	566
IV.1.2.4.- Parámetros de excepcionalidad	568
IV.1.3.- El modelo de Cerone: la “suposición de octava”	575
IV.1.4.- Hacia una hipótesis sobre el medio instrumental	578
IV.1.4.1.- Teclados extendidos en España	579
IV.1.4.2.- Teclados extendidos en la Corona de Aragón	580
IV.1.4.3.- Teclados extendidos en Castilla: ¿paradigma o excepción?	586
IV.2.- El ámbito en las piezas de medio registro	591
IV.2.1.- El conflicto entre ámbito modal y medio registro	591
IV.2.2.- Transgresiones al ámbito del medio registro	599
IV.3.- El ámbito cromático y enharmónico	603
IV.4.- El problema de las extensiones de décima	608
IV.5.- El número de voces	610
IV.6.- Recapitulación	612
<b>V.- La cuestión del aire</b>	<b>614</b>
V.1.- Compases y proporciones	614
V.1.1.- Compases binarios	615
V.1.2.- Compases ternarios	618
V.1.3.- Proporción menor y “ayrezillo”	621
V.1.3.1.- Proporción menor en Rodrigues Coelho	628
V.1.3.2.- Otros usos del signo 3 en Rodrigues Coelho	632

V.1.3.3.- El ritmo 3+3+2 en la <i>Facultad orgánica</i>	635
V.1.3.4.- Transcripciones históricas de la proporción menor	640
V.1.3.5.- La proporción menor con 2 encima	641
V.1.4.- Otros signos de compás y proporción	643
V.1.4.1.- La proporción quintupla	644
V.1.4.2.- La proporción septupla	647
V.1.4.3.- La proporción de nonupla	649
V.1.4.4.- La proporción de once figuras al compás	651
V.1.4.5.- La proporción de quince figuras al compás	651
V.1.4.6.- Otras proporciones. Acelerando y ralentizando	652
V.2.- Algunos detalles notacionales suplementarios	654
V.2.1.- La figura corchea con puntillo más semicorchea	654
V.2.2.- La figura que vale cinco semicorcheas	655
V.3.- Recapitulación	659
<b>VI.- Quiebros y redobles</b>	<b>660</b>
<b>VI.- La difusión</b>	<b>663</b>
<b>VII.- A modo de recapitulación</b>	<b>666</b>
<b><u>APÉNDICE DE AJUDA (ca. 1630-40)</u></b>	<b>669</b>
<b>I.- Los copistas</b>	<b>671</b>
<b>II.- Una colección inconclusa de música accidental</b>	<b>672</b>
II.1.- Las piezas accidentales: el problema de la transposición	676
II.2.- Una obra “de varios autores”.	678
II.3.- La ambivalencia modal	679
II.4.- Las piezas incompletas	680
<b>III.- Estacio, Alvarado y Peraza en el entorno de la corte lisboeta</b>	<b>681</b>
<b>IV.- Aspectos gráficos de la cifra</b>	<b>686</b>
<b><u>MANUSCRITO SALDÍVAR (ca. 1630-40)</u></b>	<b>689</b>
<b>I.- El contenido</b>	<b>692</b>
<b>II.- Autores, obras y contexto</b>	<b>693</b>
<b>III.- Aspectos notacionales</b>	<b>696</b>
<b><u>MANUSCRITO DE SEGOVIA (ca. 1630-40)</u></b>	<b>697</b>
<b>I.- Las anotaciones marginales</b>	<b>690</b>
I.1.- Los organistas Páez, Cisneros, Pradillo y Peraza en el panorama andaluz	701
I.2.- El testimonio del ministril Prieto	705
I.3.- El pulgar izquierdo de Peraza	706
I.4.- El autor de las anotaciones	707
<b>II.- El <i>Ossana</i> de Lobo en cifra</b>	<b>708</b>
<b><u>FRAGMENTOS DE CARRIÓN (ca. 1600 y ca. 1650)</u></b>	<b>711</b>
<b>I.- La prosa <i>Quantum potes</i></b>	<b>713</b>
<b>II.- Una pieza de Peraza a dos triples</b>	<b>716</b>
<b>III.- Cuestiones notacionales en los manuscritos de Carrión</b>	<b>719</b>

<b><u>ADDENDA A LA FACULTAD ORGÁNICA DE LA BIBLIOTECA</u></b>	
<b><u>FERRARD (ca.1640-60)</u></b>	<b>721</b>
<b>I.- Descripción y contenido</b>	<b>723</b>
<b>II.- Aspectos notacionales</b>	<b>725</b>
<b>III.- Valoración</b>	<b>726</b>
<b><u>ARTE DE CANTO LLANO, ÓRGANO Y CIFRA (1649)</u></b>	<b>729</b>
<b>I.- La identificación del impreso</b>	<b>732</b>
I.1.- Títulos y contenidos	732
I.2.- La autoría	733
<b>II.- El <i>Arte de cantar sin mutanzas</i></b>	<b>737</b>
II.1.- Ureña, Gómez y Caramuel <i>versus</i> Guido de Arezzo	738
II.2.- Otros testimonios sobre el cantar sin mutanzas	742
II.2.1.- La séptima sílaba: <i>Bi, Ba, Ci, Ni, Mi, Bei, Sy, Si, Za...</i>	742
II.2.2.- Las <i>voces belgicae</i>	745
II.2.3.- Otros sistemas de solmisación sin mutanzas	747
II.2.4.- A modo de recapitulación	748
II.3.- Fray Pedro de Ureña en perspectiva	749
II.4.- Los precedentes hispanos	752
<b>III.- La cifra del <i>Arte</i> de 1649</b>	<b>763</b>
<b>IV.- La difusión</b>	<b>764</b>
<b><u>MANUSCRITO SENORAMI (ca. 1662)</u></b>	<b>767</b>
<b>I.- El contenido en cifra</b>	<b>770</b>
<b>II.- La cifra</b>	<b>772</b>
<b>III.- Valoración general</b>	<b>774</b>
<b><u>MANUSCRITO ESCORNALBOU (ca. 1680)</u></b>	<b>775</b>
<b><u>LUCAS RUIZ DE RIBAYAZ: <i>LUZ Y NORTE MUSICAL</i> (1677)</u></b>	<b>779</b>
<b>I.- El personaje y sus motivaciones editoriales</b>	<b>784</b>
<b>II.- El aspecto pedagógico: cifra y canto de órgano</b>	<b>786</b>
<b>III.- El contenido</b>	<b>788</b>
<b>IV.- El harpa hispana y sus cifras</b>	<b>791</b>
<b>V.- La cifra de Ribayaz y su interpretación</b>	<b>793</b>
<b>VI.- El papel del monacordio</b>	<b>798</b>
<b>VII.- El problema editorial</b>	<b>798</b>
<b>VIII.- Los problemas textuales</b>	<b>802</b>
<b><u>DIEGO FERNÁNDEZ DE HUETE: <i>COMPENDIO NUMEROSO</i> (1702-04)</u></b>	<b>805</b>
<b>I.- Diego Fernández de Huete, harpista de la catedral de Toledo</b>	<b>807</b>
<b>II.- La edición del <i>Compendio numeroso</i></b>	<b>810</b>
II.1.- Algunos aspectos gráficos de la edición	812
<b>III.- El harpa: símbolo e instrumento para el culto divino</b>	<b>813</b>
<b>IV.- El contenido del <i>Compendio numeroso</i></b>	<b>815</b>
IV.1.- La primera parte (1702)	816
IV.1.1.- Cifra <i>versus</i> partitura	816
IV.1.2.- Ornamentos	818

IV.1.3.- Temple	819
IV.1.4.- La música	821
IV.2.- La segunda parte (1704)	822
IV.2.1.- Los pasacalles	822
IV.2.2.- Las reglas de acompañar	823
IV.2.3.- Las piezas para el culto divino	824
<b>V.- El repertorio litúrgico y su interpretación</b>	<b>826</b>
<b>VI.- Algunos aspectos notacionales</b>	<b>828</b>
VI.1.- Las notas cromáticas extraordinarias	829
 <b><u>FRAGMENTOS DE PALACIOS DE GODA (ca. 1700-20)</u></b>	 <b>831</b>
 <b><u>FRAGMENTOS DE CUENCA (ca. 1700-20)</u></b>	 <b>835</b>
 <b><u>LAS CIFRAS DEL ÓRGANO DE VERGARA (1670)</u></b>	 <b>839</b>
 <b><u>LIBRO DE ORGÃO DE FRAY ROQUE DA CONCEIÇÃO (1695)</u></b>	 <b>845</b>
 <b><u>PENSIL DELEITOSO (1707)</u></b>	 <b>849</b>
I.- Fray Antonio Martín y Coll en Alcalá y Madrid	855
II.- Organos para fray Antonio Martín en Alcalá y Madrid	856
III.- Los manuscritos de Martín y Coll en la Biblioteca Nacional	861
III.1.- Contenidos	865
III.1.1.- <i>Flores de música</i> (M 1357)	866
III.1.2.- <i>Ramillote oloroso</i> (M 2267)	869
III.1.3.- <i>Pensil deleitoso</i> (M 1358b) y <i>Huerto ameno</i> (M 1359)	869
III.1.4.- <i>Huerto ameno</i> (M 1360)	870
III.1.5.- <i>Pensil deleitoso</i> (M 1358a)	872
IV.- La cifra de <i>Pensil deleitoso</i> (M 1358a)	874
V.- Algunas reflexiones e interrogantes finales	883
 <b><u>EL ARTE CONCISO DE FRANCISCO DÍAZ DE GUITIÁN (1709)</u></b>	 <b>895</b>
I.- El pleito entre Díaz de Guitián y Joseph de Torres	898
II.- La cifra de Díaz de Guitián	903
III.- El expediente de 1743-45	906
 <b><u>EL QUADERN EN XIFRA DE BARCELONA (ca. 1700-20)</u></b>	 <b>911</b>
I.- Descripción y contenido	913
II.- La notación	915
III.- Una obra de Pablo Bruna en el <i>Quadern</i>	916
 <b><u>ADDENDA A LA FACULTAD ORGÁNICA EN E:Mn (ca. 1710-30)</u></b>	 <b>919</b>
I.- Autoría y datación	921
II.- Contenido	922
III.- Aspectos notacionales	925

<b><u>LIBRO DE CYFRA DE OPORTO (ca. 1720-30)</u></b>	<b>927</b>
<b>I.- Contenido, autores y concordancias</b>	<b>931</b>
I.1.- Nuevos datos biográficos	933
I.2.- El copista	938
I.3.- Otras cuestiones sobre el contenido: las piezas para harpa	939
<b>II.- Datación: maestros antiguos <i>versus</i> música moderna</b>	<b>940</b>
II.1.- Un repertorio en evolución	946
<b>III.- Los textos introductorios</b>	<b>949</b>
III.1.- El <i>Arte de sifra</i>	950
III.2.- El <i>Modo de por as mãos em o orgao</i>	952
III.3.- <i>Duos pera os principiantes</i>	952
III.4.- <i>Exemplos dos termos e modos accidentais</i>	953
<b>IV.- Problemáticas asociadas</b>	<b>955</b>
IV.1.- Las erratas	956
IV.2.- Las variantes	958
IV.2.1.- Los pasajes “revisados”	959
IV.2.2.- Las cláusulas	960
IV.2.3.- Los acompañamientos	961
IV.2.4.- El ritmo	962
<b>V.- A modo de conclusión</b>	<b>971</b>
<b><u>FRAY PABLO NASSARRE: ESCUELA MÚSICA (1724)</u></b>	<b>973</b>
<b>I.- Los sistemas notacionales</b>	<b>976</b>
I.1.- Los formatos en canto de órgano	977
I.2.- Los formatos en cifra	979
<b>II.- Temple</b>	<b>981</b>
<b><u>MANUSCRITO DE JEREZ (ca. 1740-50)</u></b>	<b>983</b>
<b>I.- Descripción del manuscrito</b>	<b>986</b>
<b>II.- Aspectos notacionales</b>	<b>988</b>
II.1.- A la búsqueda de la <i>piedra rosetta</i>	993
<b>III.- La música</b>	<b>994</b>
<b>IV.- Conclusiones y expectativas</b>	<b>996</b>
<b><u>OTRAS FUENTES EN CIFRA PARA HARPA</u></b>	<b>999</b>
<b><u>FUENTES PERDIDAS</u></b>	<b>1009</b>
<b>I.- Un libro con <i>estempides</i> de Johan dels Orguens (ca. 1387)</b>	<b>1011</b>
<b>II.- <i>Ars pulsandi musicalia instrumenta</i> (antes de 1497)</b>	<b>1012</b>
<b>III.- Un libro de García de Baeza (1535)</b>	<b>1017</b>
<b>IV.- Los libros sexto y séptimo de la <i>Declaración de instrumentos musicales</i> de fray Juan Bermudo (post 1555)</b>	<b>1018</b>
<b>V.- Otros seis libros de Luis Venegas de Henestrosa (1557)</b>	<b>1018</b>
<b>VI.- Un <i>Arte de escrever por cifra</i> de Gregorio Silvestre (ca. 1560)</b>	<b>1019</b>
<b>VII.- Unas cifras para harpa de Francisco Martínez (ca. 1563)</b>	<b>1021</b>
<b>VIII.- <i>Tentos de orgão</i> de Petro Villa doctor (ca. 1570)</b>	<b>1022</b>
<b>IX.- Los libros de cifra de los ministriles del marqués de Santa Cruz (1581)</b>	<b>1022</b>

X.- Unas copias en tablatura de Isaac Bertout (1590-91)	1023
XI.- Unos libros de Diego del Castillo para El Escorial (1591)	1025
XII.- <i>Compendio de música</i> de Hernando de Cabezón (1598- 1609)	1030
XIII.- Un <i>Livro de cifra</i> de Pedro Pimentel (antes de 1599)	1031
XIV.- Versos de Peraza y Diego del Castillo en Sevilla (ca 1600-10)	1031
XV.- <i>Tentos para orgão</i> de Arratia, Clavijo y Castillo (post 1601)	1032
XVI.- Un libro de Victoria de cifra de órgano (1610)	1034
XVII.- El <i>Libro de versos</i> prometido por Francisco Correa (1626)	1034
XVIII.- Muchas obras de grandes maestros (1626)	1036
XIX.- Medios registros doblados para monjas (1626)	1037
XX.- El <i>Prado musical para orgão</i> del padre Agostinho da Cruz (ca. 1632)	1038
XXI.- Unos <i>Tentos de tecla</i> en Villa Viçosa (ca. 1636)	1039
XXII.- <i>Melodías músicas</i> de Andrés Lorente (1672-1677)	1039
XXIII.- Un libro de música para harpa de Juan del Vado (post 1677)	1041
XXIV.- Un libro de pasacalles y tañidos para harpa (ca. 1706)	1041
XXV.- Más <i>Flores musicales</i> de fray Antonio Martín y Coll (ca. 1710)	1041
XXVI.- Obras de Correa trasladadas por fray José Madaria (ca. 1710-1730)	1042

<b><u>CONCLUSIONES</u></b>	<b>1043</b>
----------------------------	-------------

<b><u>BIBLIOGRAFÍA</u></b>	<b>1053</b>
----------------------------	-------------

<b><u>ABSTRACT in English</u></b>	<b>1157</b>
-----------------------------------	-------------

<b><u>ADDENDA ET CORRIGENDA</u></b>	<b>1165</b>
-------------------------------------	-------------

## CRITERIOS DE EDICION TEXTUAL

Dado que en este trabajo se citan textos de un espectro temporal y geográfico muy amplio, se ha renunciado a la aplicación de criterios de normalización ortográfica en su transcripción, excepto en cuanto al uso de mayúsculas y a la colocación de tildes. Se mantienen las variantes u/v, b/v, y/i, s/z/ç, s/x, g/j, c/q y x/j y las dobles consonantes cuando aparecen y se renuncia a la normalización del uso de la h. Se respeta la puntuación original, apoyándola sólo cuando resulta necesario para una mejor comprensión del texto. Se desarrollan abreviaturas cuando es preciso y se coloca entre corchetes [ ] el texto faltante, por existencia de una laguna en la fuente o para aclarar el significado del texto cuando sea imprescindible. Todo ello, con el ánimo de preservar, en lo posible, la individualidad y singularidad lingüística de cada uno de los textos traídos a colación en el contexto general.

Todos los textos se presentan en su lengua original, apoyados por su traducción o un comentario en castellano cuando resulte necesario.

En el cuerpo del texto se prefiere el uso de la forma “harpa”, con la h etimológica, para referirse al instrumento hispano de los siglos XVI al XVIII, ya que ésta es la forma habitual en documentos de ese periodo. Del mismo modo, se utiliza “harmonía” y sus derivados harmónico, enharmónico y otros.

Por otro lado, utilizo “hispano” más bien en un sentido cultural que geográfico. Así, el término hace referencia a aquello relacionado con España y su radio de influencia durante el periodo de estudio, lo que incluye de forma natural a Hispanoamérica y también, sin apenas restricciones, a Portugal. El término “ibérico”, sin embargo, se utiliza con un significado más bien geográfico, englobando los territorios peninsulares de España y Portugal. Del mismo modo, las alusiones a Castilla, a Portugal o a la Corona de Aragón se refieren a las respectivas zonas geográficas en su definición histórica en el periodo de estudio.

Por lo que respecta a las citas bibliográficas a pie de página, éstas aparecen completas en su primera mención y abreviadas en el resto. Por ejemplo:

RAMIREZ PALACIOS, Antonio: “El controvertido nombramiento de Francisco Correa de Arauxo como organista de San Salvador de Sevilla”, *RMS*, XII, 2, 1989, p. 431-49.

RAMIREZ PALACIOS, Antonio: “El controvertido nombramiento de Francisco Correa...

En el caso de citaciones reiteradas a las fuentes en estudio, se usará una forma abreviada en las notas al pie, con mención de autor, de este modo:

BERMUDO, fray Juan: *Declaración*, fol. 83.

No obstante, en la parte III, se prescinde incluso del nombre del autor cuando la nota de referencia se refiere a la obra sobre la que versa el capítulo:

*Declaración*, fol. 83.

Para los reenvíos a capítulos de la parte III (Fuentes), se utiliza siempre una forma abreviada que no admite error en la localización. Por ejemplo: Parte III, Correa, I.5.

En cuanto a las referencias a notas musicales en el texto, se prefiere la forma alfabética (A B C D E F G H) aunque no se renuncia, en función del contexto, al uso de las sílabas latinas *ut re mi fa sol la si* o Ut Re Mi Fa Sol La Si. Cuando la alusión a una nota se refiere a ésta en términos absolutos se expresa en mayúsculas (A o bien La). Cuando se alude a una nota concreta dentro del teclado o del ámbito de una composición se utiliza la siguiente clave:



Las notas alteradas se expresarán mediante la adición de los signos # y b junto a la letra correspondiente. La nota Si bemol se expresará mediante B y b.

La alusión a notas de la contraoctava, por debajo de las expresadas anteriormente, se realizará mediante las cifras C\_ D\_ E\_ F\_ G\_ A\_ H\_.

## ABREVIATURAS Y SIGLAS UTILIZADAS

<i>DMEH</i>	<i>Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana</i> , Emilio Casares (dirección y coord.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999.
<i>JAMS</i>	<i>Journal of the American Musicological Society</i>
<i>NASS</i>	<i>Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología</i>
<i>NGD</i>	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , Stanley Sadie (ed.), 1980 (reed. 1995 y 2001)
<i>RMS</i>	<i>Revista de Musicología</i> , Sociedad Española de Musicología
<i>TSM</i>	<i>Tesoro Sacro Musical</i>

c.	Compás
ed.	Edición
ej.	Ejemplo
fol.	Folio / folios
ilustr.	Ilustración
p.	Página / páginas
reed.	Reedición
s.fol.	Sin foliar
s.d.	Fin fecha
s.l.	Sin lugar de edición
s.i.	Sin impresor



## **INTRODUCCIÓN**

### **I.- Del signo a la interpretación**

No existe más que una música constante, la que se basa en los principios del *harmonikos* y, a través de sus conexiones con la aritmética, la geometría y la astronomía, habita, insonora, en la razón. Es ésta la música mundana de Boecio, el más elevado objeto de atención de la música teórica y especulativa desde la Antigüedad, cuyo sentido de concordancia viene a proyectarse, como un ideal, sobre las relaciones humanas.

Cualquiera otra música que pueda ser imaginada o producida por el hombre vendrá marcada por su carácter efímero, al depender de movimientos vibratorios propiciados por la interacción entre materia y energía en el medio físico. Es esta música, la producida por la voz o por los instrumentos musicales contruidos por el hombre, la única que definimos como audible. Constituye un ingrediente esencial en el desarrollo antropológico y su práctica es un rasgo común a todas las culturas.

Desvanecidos después de cada ejecución, la conservación a lo largo del tiempo de estos fugaces eventos sonoros ha dependido del desarrollo de mecanismos de repetición, de memorización y de transmisión a través de generaciones. En este nivel de oralidad, la música comparte procedimientos con la lengua hablada, de tal manera que el aprendiz asume y asimila las normas implícitas y los modos de hacer que derivan de su propia experiencia durante el acto de cantar o de tocar. La música así aprendida está determinada por convenciones pragmáticas, sociales, artísticas y estéticas sujetas a un devenir que es el de la sociedad misma.

En el caso de la lengua hablada, el desarrollo de la escritura en determinadas culturas sirvió para perpetuar tanto los pensamientos propios como las ideas comunicadas a los demás. Sin embargo, estos sistemas gráficos, puramente convencionales, difícilmente son capaces de transmitir algo más que aspectos morfológicos o fonéticos de la lengua, de modo que el contenido de un texto escrito sólo es comprensible para quien, además de reconocer los signos representados, es capaz de identificar palabras y frases compuestos con ellos y, a partir de aquí, ponerlos en relación con un significado concreto. Aún así, la penetración en el contenido semántico de un texto estará limitada por la capacidad de cada lector no sólo para otorgar la correspondiente entonación a las palabras y frases, sino por su capacidad para contextualizarlas, con el fin de descubrir el sentido implícito del original.

Paralelamente, el desarrollo de los sistemas de notación musical ha servido para conservar el testimonio de las músicas imaginadas o producidas por el hombre a lo largo de la Historia. Estos sistemas utilizan signos que son igualmente convencionales. Transmiten tal vez un concepto de altura y de duración en el caso de la música vocal; un concepto de acción sobre determinada cuerda, membrana u orificio en un instrumento; un concepto de posición sobre un mástil o sobre un teclado. En algunos casos, la notación musical puede incluir también indicadores para parámetros más o menos cuantificables asociados a la ejecución, como el *tempo*, la dinámica, el fraseo o el timbre. Pero los signos escritos difícilmente serán capaces de transmitir toda la información emocional, contextual, funcional, anímica o energética que, como parte

consustancial del fenómeno musical, define también su contenido semántico. Tales ingredientes constituyen una parte indispensable de la tradición interpretativa dentro de cualquier sociedad, resultan perfectamente reconocibles para los individuos que la forman y quedan sujetos a una transmisión generacional.

Pero, del mismo modo que la fotografía ofreció una solución al problema de la fijación de imágenes, el invento del fonógrafo a finales del siglo XIX provocó un cambio radical en las formas de transmisión de los eventos sonoros, ya que éstos podrían perpetuarse y transmitirse como tales sin precisar la presencia física de los intérpretes. Desde entonces, y gracias al perfeccionamiento de los sistemas de almacenamiento, de control y de reproducción tanto en el campo de lo sonoro como de lo visual, un elevado número de individuos en las sociedades de hoy en día posee un acceso prácticamente ilimitado a todo tipo de músicas, sonidos e imágenes pertenecientes a diferentes épocas y culturas, lo que constituye un hecho irrepetido en la Historia de la Humanidad y un fenómeno de enorme alcance sociológico y cultural.

Ese mismo desarrollo tecnológico en el campo audiovisual, acompañado por un interés creciente por las músicas de tiempos pasados en colectivos sociales cada vez más amplios, ha potenciado la recuperación, puesta en valor y difusión de antiguas fuentes musicales que la musicología había ido sacando a la luz. Mediante la transcripción de esos repertorios a sistemas notacionales actuales, su interpretación con medios instrumentales adecuados y la fijación de tales versiones por medio de grabaciones de audio y video, esas músicas se han hecho fácilmente accesibles al público en general.

No obstante, cuando nos referimos a repertorios musicales anteriores al siglo XX, hay que admitir que, en la gran mayoría de los casos, las líneas de transmisión generacional se habrían perdido irremediabilmente en algún momento del devenir histórico. Ese momento coincide, precisamente, con la interrupción del proceso de repetición, ocasionado por la caída en desuso de un repertorio o por la desaparición de la misma tradición interpretativa. En tales casos, tal como una fotografía puede presentarnos la imagen de una persona que ya murió, la partitura constituye la única prueba de lo que una vez fue un evento sonoro.

Por todo ello, queda claro que el estudio de repertorios musicales antiguos presupone la perfecta e íntima comprensión de los sistemas notacionales que éstos utilicen, lo que no es sino la vía de acceso para intentar penetrar en el verdadero contenido semántico que esos textos transmiten. Sólo así estaremos en disposición de poder afrontar la restauración de la esencia sonora del original, propósito que, de forma general, engloba muchos de los aspectos que definen la interpretación histórica o historicista en el marco de la *performace practice*.

Con este interés como meta, conviene también admitir de inmediato que la recreación sonora de cualquiera de tales repertorios antiguos vendrá siempre marcada por su carácter provisional, en tanto en cuanto se basan en un estadio concreto de investigación. Además, los aspectos que la notación no revele de forma inmediata sólo podrán ser reconstituídos a través de una profunda investigación del contexto cultural de origen en toda su extensión, lo que, como es comprensible, presenta no pocas dificultades y limitaciones.

Esta aproximación al fenómeno musical, que parte de un exhaustivo estudio de la notación característica de cada repertorio y de los instrumentos a los cuales se destina, abrirá luego su ámbito de interés a otros aspectos teóricos, estéticos, artísticos, históricos, geográficos, sociales, económicos y culturales en general que lo condicionan dentro de la dinámica del devenir histórico. Se trasciende así la simple idea de “interpretación histórica” y se avanza hacia la concreción del concepto “interpretación históricamente informada”, sostenida por los pilares tanto de la interpretación como de la musicología.

## II.- Justificación

Como intérprete, mi interés se ha centrado en el repertorio hispano para instrumentos de tecla dentro del contexto de la música europea de los siglos XVI al XVIII. En este campo, mi formación en órgano, clave y clavicordio es deudora de las enseñanzas de José Enrique Ayarra, Montserrat Torrent y José Luis González Uriol en los conservatorios superiores de Sevilla, Barcelona y Zaragoza, de Jean Boyer en el Conservatoire National de Région de Lille (Francia) y de Jean-Claude Zehnder en la Schola Cantorum de Basilea (Suiza). Aparte, habría que contar con los contactos prolongados e influyentes mantenidos con profesores como Françoise Lengellé, Bernard Brauchli, Wilhem Retze Talsma, Andrea Marcon, Jan Wilhem Jansen y tantos otros. Esa actividad interpretativa, principalmente como organista, me ha permitido conocer y estar en contacto con numerosos instrumentos históricos, tanto en Europa como en Hispanoamérica, lo que ha supuesto una oportunidad para completar mi formación en el campo organológico. Es fruto de este trabajo la publicación de varias grabaciones discográficas en las que la música ibérica de los siglos XVI al XVIII tiene una destacada representación<sup>1</sup>. Todas fueron realizadas en órganos históricos de España y Portugal, siempre con la idea de establecer un nexo adecuado entre el repertorio y los instrumentos inspiradores y a la vez destinatarios de esa música.

Por lo que respecta a mi faceta como investigador, he desarrollado en los últimos veinte años cuatro líneas de trabajo diferentes pero complementarias. Por una parte, trabajos de campo para el inventariado y catalogación de órganos, realizados gracias a los premios y ayudas concedidas por el Centro de Documentación Musical de Andalucía<sup>2</sup>. Esta actividad derivó hacia tareas de realización de fichas-diagnóstico, supervisión y asesoramiento dentro de los planes de protección y restauración de órganos dirigidos por la Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía en el periodo 2001-2010. El desarrollo de esta faceta fue posible gracias a mi

<sup>1</sup> *Alabanza de tañedores. Organistas en Andalucía (1550-1626)*, Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Consejería de Cultura, Almagro, 1995; *Tiento a las Españas*, Lindoro, 1997; *Lerma. Francisco Correa de Arauxo, Facultad Orgánica I*, Lindoro, 2006; *Domenico Scarlatti & Cía*, Lindoro, 2007; *Cabezón: suavidad y extrañeza*, Lindoro, 2010; *Musica d'Orgue a Catalunya (s. XVI-XVII)*, Tritó, 2011; *Flores de música. Obras y versos de varios organistas*, Lindoro, 2011 y *Angeles o calandrias*, Lindoro, 2013.

<sup>2</sup> CEA GALÁN, Andrés y CHÍA TRIGOS, Isabel: *Organos en la provincia de Cádiz. Inventario y Catálogo*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Junta de Andalucía, 1995; CEA GALÁN, Andrés y CHÍA TRIGOS, Isabel: *Organos en la provincia de Huelva. Inventario y Catálogo*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Junta de Andalucía, 1996; CEA GALÁN, Andrés y CHÍA TRIGOS, Isabel: *Organos en la provincia de Jaén. Inventario y Catálogo*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Junta de Andalucía, 1998; CEA GALÁN, Andrés y CHÍA TRIGOS, Isabel: *Organos en la provincia de Córdoba. Inventario y Catálogo*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Junta de Andalucía, 2011.

periodo formativo en la construcción y restauración instrumental, principalmente en el taller del organero Gerhard Grenzing de El Papiol (Barcelona).

Una segunda línea de trabajo ha sido la investigación histórico-documental sobre órganos en España durante los siglos XVI al XVIII, fruto de la cual he publicado varios artículos y capítulos de libros<sup>3</sup>. En ellos no sólo se abordan los aspectos meramente históricos sino que se hace especial hincapié en los detalles técnicos relacionados con el funcionamiento y con la utilización de estos instrumentos en los contextos litúrgico y musical en conexión con el repertorio conservado.

La tercera línea de investigación es la dedicada al repertorio ibérico de los siglos XVI al XVIII y a su interpretación. El principal foco de atención se centra en la música de tecla, con especial interés, de nuevo, en el órgano. Artículos, cursos impartidos y conferencias pronunciadas son muestra de mi interés por cuestiones como *tempo*, ritmo, agógica o registración en el panorama de la música instrumental hispana del periodo<sup>4</sup>.

Finalmente, la cuarta línea de trabajo desarrollada aborda los problemas de la transcripción y la edición del repertorio instrumental hispano del Renacimiento y el Barroco. Son fruto de esta actividad las ediciones de música, transcripciones y artículos dedicados a la crítica textual y a la problemática de la transmisión del repertorio de siglos pasados<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> CEA GALÁN, Andrés: “El libro del órgano de Maese Jorge flamenco, unas memorias de registros y misturas olvidadas en el archivo catedralicio de Sevilla”, *NASS*, IX, 1, 1993, p. 33-77; CEA GALÁN, Andrés: [Comentarios a disco compacto] *Alabanza de tañedores. Organistas en Andalucía (1550-1626)*, Andrés Cea (órgano), Almagro, Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales, Junta de Andalucía, 1995; CEA GALÁN, Andrés: “Organos en la España de Felipe II: elementos de procedencia foránea en la organería autóctona”, en *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (eds.), ICCMU, Madrid, 2004, p. 325-92; CEA GALÁN, Andrés: “Organos en España entre los siglos XVI y XVII”, *Iso Journal*, 23, July 2006, p. 6-32; CEA GALÁN, Andrés: “La eclosión de la simetría: el repertorio para los órganos de Julián de la Orden de Cuenca y de Málaga”, en *El libro de la 48SMR [5 artículos]*, Pilar Tomás (ed.), Semana de Música Religiosa de Cuenca, 2009, p. 57-87; CEA GALÁN, Andrés: “Un orgue flamand pour Panama en 1621 et autres documents”, en *Mélanges d’organologie pour Jean-Pierre Felix*, Jean Ferrard (ed.), Bruselas, Sic asbl, 2013, p. 45-54 y CEA GALÁN, Andrés: “*Audire, tangere, mirari*: Organos para Cabezón en Flandes y España”, (en prensa).

<sup>4</sup> CEA GALÁN, Andrés: “El ayrecillo de proporción menor en la *Facultad Orgánica* de Francisco Correa de Arauxo”, *NASS*, VI, 2, 1990, 9-23; CEA GALÁN, Andrés: “Diferencias sobre el tañer con buen ayre: Aproximación a un problema en la interpretación de la música ibérica de tecla del siglo XVI”, en *Los instrumentos musicales en el siglo XVI*, I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la Música Española del siglo XVI, UNED, Avila, 1997, p. 165-175; CEA GALÁN, Andrés: “Der ayrezillo de proporción menor in der Facultad Orgánica von Francisco Correa de Arauxo”, en *Basler Jarhbuch*, 22, Basilea, 1999, p. 69-90; CEA GALÁN, Andrés: “Pablo Bruna según fray Pedro de San Lorenzo: perspectivas para la interpretación de la música de los organistas aragoneses del siglo XVII”, *NASS*, XVI, 1, 2000, p. 9-34; CEA GALÁN, Andrés: “Ayre de España: zu Tempo und Stil in der *Escuela Música* von Fray Pablo Nassarre”, en *Organo Pleno: Festschrift für Jean-Claude Zehnder zum 65. Geburtstag*, Luigi Colarile & Alexandra Nigito (Hrsg.), Peter Lang, 2007, p. 113-22 y CEA GALÁN, Andrés: “Cantar Victoria al órgano. Documentos, música y praxis”, en *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies*, Javier Suárez-Pajares y Manuel del Sol (ed.), Madrid, ICCMU, 2013, p. 307-57.

<sup>5</sup> CEA GALÁN, Andrés: “¿Quién te me enojó, Isabel? y otras preguntas sin respuesta en las obras de música de Antonio de Cabezón”, en *Cinco siglos de música de tecla española*, Luisa Morales (ed.), Garrucha, Asociación Cultural Leal, 2007, p. 169-94; CEA GALÁN, Andrés: “Nuevos pasajes corruptos en las *Obras de música* de Antonio de Cabezón”, *Diferencias*, 1, 2ª época, 2010, p. 67-98; CEA GALÁN, Andrés: “Nuevas rutas para Cabezón en manuscritos de Roma y París”, *RMS*, XXXIV, 2, 2011, p. 223-34; *Francisco Fernández Palero. Obras para tecla*, edición de Andrés Cea Galán, Zimmer, Edition Gaus,

Puede verse, por tanto, que mis facetas profesionales e investigadoras confluyen en un objetivo concreto: la profundización en la comprensión de la música instrumental hispana de los siglos XVI, XVII y XVIII, con especial interés en el repertorio para tecla, yendo desde los aspectos semiológicos a los interpretativos, pasando por la organología. Todo ello constituye la base sobre la que se sustenta mi aproximación a los problemas de este repertorio en el marco de la *performace practice* y el bagaje con el que he pretendido afrontar este trabajo de investigación.

Una parte muy importante del repertorio instrumental hispano del Renacimiento y el Barroco objeto de mi interés fue transmitido usando una forma de notación particular que denominamos “cifra”. Éste es un sistema de tablatura que usa básicamente números de guarismo o letras del alfabeto sobre pautas de posición en lugar de figuras de valor sobre pautas de altura. Tipológicamente, la cifra se enfrenta a otros sistemas contemporáneos de representación musical en notación figurada o de canto de órgano, sea en formato de partitura, en libretes de partes o en libros de atril. Sus especiales características como formato de notación musical justifican una investigación en profundidad sobre estas fuentes en cifra como requisito previo a cualquier aproximación analítica, editorial o interpretativa a ese repertorio.

No obstante, interesa abordar este estudio desde una perspectiva multifocal, procurando trascender la mera descripción codicológica de las fuentes o el estudio puramente semiológico de la cifra como sistema de notación. Será necesario partir de una visión global del fenómeno de las tablaturas en la música occidental para abordar después el estudio de las fuentes hispanas en relación con los repertorios que transmiten, en relación con los tañedores que las usaron y teniendo en cuenta los instrumentos a las que se destinaron. Cada uno de estos aspectos es, a la vez, punto de partida y de destino en una trama de relaciones, configurando un panorama de gran riqueza y complejidad que resulta esencial comprender en su integridad.

La necesidad de esta investigación sobre la cifra en el ámbito hispano viene justificada, ante todo, por la ausencia de estudios de conjunto al respecto. Su interés se basa, precisamente, en la particular integración de cada uno de los aspectos notacionales, organológicos, pedagógicos, históricos y sociales en una visión global, con el fin de iluminar el panorama de la música instrumental hispana de aquel periodo desde nuevos puntos de vista.

Con todo ello, aspiro a realizar una aportación significativa al conocimiento de la música instrumental en el ámbito hispano, ofrecer nuevas perspectivas para el estudio de esta parcela y propiciar una reflexión positiva sobre los aspectos relacionados con el análisis, la edición, la interpretación y la difusión de este repertorio en el marco actual. Pero, ante todo, espero poder enriquecer mi propia visión sobre la importancia de estas fuentes y de este repertorio en el panorama de la música occidental.

### 3.- Objeto de estudio y metodología

Como viene dicho, el centro de atención de este trabajo de investigación lo constituyen las fuentes de música en cifra de los siglos XVI, XVII y XVIII conservadas en España, Portugal, Nápoles e Hispanoamérica. Todas ellas vienen aquí consideradas como “hispanas” en un sentido amplio a partir de consideraciones de tipo histórico y cultural.

Aunque los sistemas notacionales en cifra adquirieron características específicas en función del instrumento de destino, algunas de las fuentes que aquí se estudian se presentan como tablaturas útiles tanto para la tecla como para el harpa y la vihuela. Por tal razón, aunque mi interés principal se centra en el estudio de las fuentes para tecla, resultará indispensable integrar también en este estudio las principales fuentes en cifra para harpa y para vihuela, tomando además en consideración aquellas destinadas a la guitarra, al psalterio y a otros instrumentos.

Así, el *corpus* principal sobre el que pretendo centrar mi investigación abarca unas cuarenta fuentes musicales en cifra para tecla y/o harpa, impresas y manuscritas, conservadas en bibliotecas y archivos europeos y americanos. Algunas de estas fuentes, localizadas en el curso de mi investigación, se presentan aquí por primera vez. El resto de fuentes en cifra para instrumentos de mástil es objeto de atención en este estudio dentro del panorama general. A todo ello habría que sumar la investigación sobre más de una veintena de fuentes para tecla y/o harpa de las que se tienen noticias a través de diversos testimonios documentales pero que no han llegado hasta nosotros. La integración de estas fuentes perdidas en el estudio me parece indispensable para comprender el fenómeno de las cifras hispanas en su integridad.

Siempre que ha sido posible, se han consultado directamente los originales aunque, por motivos prácticos, se ha preferido trabajar sobre reproducciones facsimilares, en fotocopia, microfilm, fotografía o copia digital.

Además de la descripción de los aspectos meramente formales o del estudio puramente semiológico de los diversos sistemas de notación en cifra que estas fuentes transmiten, nos interesa establecer a través de esta investigación sus periodos de vigencia temporal y su difusión territorial, así como su relación con el contexto social en el que tales tablaturas se desenvuelven. A tal efecto, se abordarán cuestiones relacionadas con la identidad de los autores, compiladores o editores y se indagará en sus motivaciones para intentar aclarar aspectos relacionados con la finalidad de las copias o de las ediciones que llevaron a cabo. También se analizarán posibles fuentes de referencia utilizadas en el proceso, así como las técnicas de copia o impresión utilizadas. Además, se intentará definir, analizar y cuantificar en la medida de lo posible los procesos de transmisión y difusión tanto del repertorio que las fuentes transmiten como de los formatos notacionales que éstas utilizan. A partir de este análisis podremos establecer comparaciones que nos permitan plantear nuevas hipótesis o avanzar nuevas conclusiones tanto sobre el sistema notacional en cifra en sí como sobre la música que estas fuentes nos han legado.

Una parte importante de esas fuentes se presenta como un material destinado a la formación de nuevos tañedores. Por tal razón, prestaré especial atención a los aspectos pedagógicos derivados del uso de la cifra e intentaré relacionarlos, a su vez, con la problemática de la transmisión y pervivencia de los repertorios musicales aquí

estudiados. En ese marco pedagógico, resultará de gran interés analizar la relación existente entre los sistemas de cifra y los diversos sistemas de solmisación hexacordal y heptacordal utilizados en el ámbito hispano durante el periodo de estudio.

Serán también inevitables las referencias al marco organológico concreto al que las cifras se refieren, incidiendo en la estrecha relación existente entre el sistema notacional y el instrumento al que tal repertorio se destina. A tal efecto, será pertinente una incursión en las cuestiones relacionadas con los ámbitos diatónicos y cromáticos, tanto desde el punto de vista del paradigma modal como de su realización práctica en la música instrumental, lo que nos llevará al estudio de diversos aspectos relacionados con la extensión de los teclados, con el proceso de implantación del registro partido en el órgano ibérico o con el temple del monacordio, el órgano o el harpa.

En ese diálogo entre notación e instrumentos, resultan interlocutores ineludibles los tañedores. Éstos son a veces los creadores de la música que las fuentes musicales nos transmiten; otras veces, sólo intérpretes y transmisores de la música creada por otros. Sus itinerarios vitales y los contextos sociales, culturales o económicos en los que desarrollaron su labor nos permitirán situar cada una de las fuentes estudiadas en una perspectiva general de gran amplitud que no puede evitar desembocar en una aproximación crítica a estas tablaturas en su conjunto. Esa perspectiva dibujará los periodos de mayor vigencia de la cifra y su relación con los más señalados tañedores del momento. También, su periodo de decadencia y su reclusión en ámbitos musicales menos elevados, al servicio de los aficionados o de estamentos poblacionales no sujetos a la dinámica de promoción social o profesional.

Todo ello nos permitirá el establecimiento de ciertos criterios de evaluación relacionados con la fiabilidad de las mismas fuentes desde el punto de vista textual, es decir, de su capacidad inherente para la transmisión de los repertorios de manera fidedigna. De este modo, mi investigación persigue, en último extremo, el establecimiento de elementos de base para el posterior desarrollo de políticas editoriales o interpretativas relacionadas con el repertorio instrumental hispano de los siglos XVI, XVII y XVIII.

Para todo ello, el texto quedará estructurado en tres partes que, aunque pueden consultarse de forma independiente, resultan complementarias.

En la parte I, se define el campo de trabajo, a partir de consideraciones tanto etimológicas como de los diferenciadores morfológicos de la tablatura dentro de los límites geográficos y cronológicos de las fuentes conservadas objeto de estudio y en relación con el panorama general europeo. Ante la diversidad de sistemas notacionales, tipologías y variantes detectadas en las cifras del ámbito hispano, presentaré una propuesta para la clasificación de las tablaturas en general que intenta trascender las tradicionales categorías por instrumento y procedencia. Al mismo tiempo, se presentará una reflexión sobre los aspectos condicionantes de la pervivencia o decadencia de estos sistemas, según los casos, en el contexto de la música occidental.

En la parte II, a partir de la clasificación establecida y de las acotaciones presentadas, se ofrecerá primero una panorámica general de las fuentes instrumentales hispanas de los siglos XVI, XVII y XVIII de las que tenemos noticia. Al partir del estudio de conjunto de aproximadamente 240 fuentes, para diversos instrumentos y en diferentes formatos

notacionales, podrá establecerse ya una cronología para el uso de las cifras dentro del marco temporal de referencia.

A tal efecto, se presentarán dos importantes puntos de inflexión que se corresponden con las ediciones del *Libro de cifra nueva* de Luis Venegas de Henestrosa (1557) y de la *Facultad orgánica* de Francisco Correa (1626). El primero inaugura la fase de desarrollo de la “cifra nueva” de tipo numérico y acota un periodo anterior caracterizado por el uso de “cifras antiguas” tanto numéricas como alfabéticas. Por su parte, el libro de Francisco Correa, uno de impresos musicales más importantes en el panorama musical europeo de principios del siglo XVII, se nos presenta como un punto culminante por cuanto se refiere a la eficacia del sistema desde el punto de vista pedagógico, interpretativo y compositivo, aspectos reivindicados en el elocuente *Prólogo en alabanza de la cifra* que encabeza la edición y cuyo análisis merecerá especial atención en este trabajo.

En ausencia del libro *Melodías músicas* de Andrés Lorente, publicado supuestamente entre 1672 y 1677 pero no conservado, el de Francisco Correa es el último impreso de música de tecla en cifra realizado en el ámbito hispano del que tengamos noticia. Del periodo posterior se han conservado, no obstante, diferentes manuscritos en cifra para tecla, así como un número relativamente importante de fuentes con cifras para harpa. El análisis de estas fuentes posteriores a 1626 nos mostrará diferentes aproximaciones tanto a los problemas de transmisión del repertorio como de utilización, uso y difusión de las fuentes manuscritas.

A continuación, siempre dentro de la parte II, se presentará un acercamiento a los aspectos pedagógicos ligados al uso de la cifra, tanto para el aprendizaje del instrumento como para el aprendizaje de la música en general. En esta sección, resulta esencial una incursión en la relación entre maestros y discípulos en torno a la cifra y, en último extremo, se avanza nuevas hipótesis sobre el papel de la cifra como herramienta de formación del tañedor en el seno de las órdenes monásticas.

Más tarde, se analizarán los aspectos semiológicos, gráficos y morfológicos de las cifras hispanas con sus problemáticas asociadas, especialmente por cuanto se refiere a las formas de representación de la altura y del ritmo. Así, se estudia el formato de las pautas y de las cifras que en ellas se inscriben, se describe el uso de los signos de compás, de las ligaduras y de las pausas, en combinación con los diversos formatos de notación rítmica. En esta sección, se incluyen también diversos capítulos referidos a las cuestiones del “ayre” o “ayrezillo”, aspecto en cierto modo críptico de la notación rítmica que transmiten algunas de las fuentes que aquí se analizan. Como complemento a todo ello, la parte II contiene aún diversos apartados dedicados a las relaciones entre cifra y temple, entre cifra y solmisación y entre cifra y construcción instrumental. Todo ello, con referencias constantes a las fuentes descritas en la parte III de este trabajo.

Esta parte III constará de capítulos independientes dedicados a cada una de las fuentes objeto de estudio. Consultables separadamente, cada capítulo presenta una descripción codicológica de la fuente, indica su localización y resume la información bibliográfica disponible para cada una. Comenta también diversos aspectos contextuales, describe los aspectos morfológicos de la cifra y llama la atención sobre sus peculiaridades gráficas. Aquí se remite a las posibles ediciones modernas disponibles y, en algunos casos, se propone la transcripción comentada de diferentes extractos que se incluyen en el texto.



En esta parte, se presentan varias fuentes no descritas hasta el presente, como los manuscritos Senorami, Escornalbou y los fragmentos de Cuenca y de Palacios de Goda. En el caso de otras fuentes ya conocidas pero no estudiadas de forma específica, se reúne la información dispersa y se presentan nuevas aportaciones. Con todo ello, la parte III pretende presentar una profunda revisión de cada fuente, lo que conlleva la aportación de datos inéditos sobre autores, compiladores o copistas, un estudio de contexto y la reelaboración de los datos anteriormente conocidos desde nuevos puntos de vista. Además, como se ha anunciado anteriormente, se incluye un capítulo de “Fuentes perdidas” en el que se describe más de una veintena de fuentes en cifra para tecla y/o harpa de las que se tiene noticia pero que no han llegado hasta nosotros, *corpus* cuyo análisis considero indispensable en este estudio de conjunto.

Sin embargo, como es de esperar, no todas las fuentes reciben idéntico tratamiento en estos capítulos, pues cada una presenta una casuística particular: fuentes impresas y manuscritas, copias fieles y corruptas, colecciones voluminosas o simples fragmentos. Todas serán merecedoras de un trato individualizado en función de su importancia dentro del marco de estudio, estableciendo constantes referencias cruzadas entre fuentes, así como llamadas a capítulos de las partes precedentes. Considero especialmente relevantes, por su alcance, los capítulos dedicados al *Libro de cifra nueva* de Luis Venegas de Henestrosa, a los escritos de fray Juan Bermudo, a las *Obras de música* de Antonio de Cabezón, a la *Facultad orgánica* de Francisco Correa o al *Arte de canto llano, órgano y cifra* de 1649 entre los impresos. También, los dedicados al *Apéndice de Ajuda*, al manuscrito Saldívar de México, al *Pensil deleitoso* de fray Antonio Martín y Coll o al *Libro de cyfra* de la Biblioteca Pública de Oporto. No obstante, intento hacer también aportaciones fundamentales para otras fuentes, como el *Livre plaisant*, el *Arte pera aprender a tanger* de Gonzalo de Baena, las cifras de Alonso Mudarra, la *Intavolatura de cimbalo* de Antonio Valente, el manuscrito de Segovia y otras.

Como herramienta para el estudio, son objeto de especial atención, en cada caso, las concordancias localizadas entre fuentes en cifra y fuentes en canto de órgano. Del análisis de estas concordancias, verdaderas “transcripciones históricas”, saldrán nuevas conclusiones sobre el funcionamiento y eficacia del sistema, así como nuevas propuestas concretas para la lectura, comprensión, análisis, transcripción e interpretación del repertorio. Todo ello vendrá ilustrado con las correspondientes reproducciones de los originales, acompañado de ejemplos musicales, tablas de fuentes, cuadros de símbolos, gráficos e índices de contenidos y de concordancias, colocados en los lugares oportunos.

La bibliografía utilizada para la realización de este trabajo se relaciona al final, organizada en tres secciones: fuentes primarias, fuentes secundarias y obras de referencia.

Si acaso, una de las conclusiones de estudio que puede ser avanza desde ahora es la necesidad de reconocer ciertos límites en la capacidad de la cifra para representar la música que nos transmite, especialmente desde el punto de vista del ritmo. Estos límites, asociados a problemáticas concretas de representación gráfica, definen a la tablatura como un verdadero código cifrado cuyas claves no siempre pueden ser totalmente desveladas. Así, ciertas precisiones rítmicas que la cifra no alcanza a representar, así como determinados hábitos estilísticos transmitidos por la tradición

interpretativa pero hoy perdidos, establecen barreras infranqueables para el intérprete actual y desafían al transcriptor.

Esta realidad ha marcado una tendencia perfectamente definida para los instrumentistas de cuerda pulsada en los últimos decenios: la de tañer utilizando directamente las fuentes originales en cifra, en versión facsímil, sin la mediación de transcripciones. Esta situación viene amparada, además, por la multitud de estudios que sobre la cifra de vihuela y guitarra han ido apareciendo en los últimos decenios, a partir de trabajos pioneros como los de John Ward, de 1953<sup>6</sup>. Sin embargo, hay que reconocer que esta situación no se corresponde con la realidad de los tañedores de tecla, entre los que la práctica de tocar directamente de originales en cifra no está en absoluto extendida. De ahí que la necesidad de disponer de transcripciones siga estando vigente. Además, tampoco existe un trabajo sistemático dedicado a las tablaturas para tecla en general que favorezca el acercamiento del intérprete o el musicólogo a este campo. Mi trabajo pretende, en la medida de lo posible, cubrir esa carencia al menos por lo que respecta a la música hispana.

Por otro lado, el uso de transcripciones resulta también imprescindible dentro del campo musicológico en general a la hora de afrontar cualquier trabajo de análisis. Es de lamentar que determinados repertorios en cifra, al carecer de transcripciones adecuadas, hayan quedado claramente marginados de los manuales al uso de Historia de la Música. En un intento de hacer justicia a estas músicas, pretendo con mi trabajo, en definitiva, aportar una herramienta eficaz para el conocimiento y el manejo de las fuentes en cifra dentro del ámbito hispano.

#### IV.- Panorama historiográfico

Los elementos morfológicos básicos de la cifra hispana para tecla fueron ya comprendidos y descritos por autores pioneros como Felipe Pedrell, Higinio Anglés, Macario Santiago Kastner o Lothar Siemens cuando realizaron la transcripción de algunas de las fuentes que aquí consideramos<sup>7</sup>. Unos y otros vienen precedidos, en

<sup>6</sup> WARD, John: *The vihuela de mano and its music (1536-76)*, Ph. D. dissertation, New York University, 1953. Para un listado bibliográfico sobre la vihuela, puede consultarse el elaborado por John Griffiths en [http://www.lavihuela.com/Vihuela/Vihuela\\_Bibliography.html](http://www.lavihuela.com/Vihuela/Vihuela_Bibliography.html), el que recoge la web de la Sociedad de la Vihuela en <http://www.sociedaddelavihuela.com/recursos/bibliografia/> o el que se encuentra en el sitio <http://w1.bnu.fr/smt/biblio.htm> (accesos agosto 2013). Por lo que respecta a la guitarra barroca, puede consultarse una actualización bibliográfica en NAVARRO GONZÁLEZ, Julián: *La enseñanza de la guitarra barroca solista: Diseño de un instrumento para el análisis de su repertorio*. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2007. Es de utilidad también el trabajo de MEDINA ZACARÍ, Sergio E.: *Manual de lectura y transcripción de tablaturas de los siglos XVI al XVIII*, Universidad de Guadalajara (México), CUAAD, 2001, y fundamental la aportación de VALDIVIA SEVILLA, Francisco Alfonso: *Guitarra, sistemas de notación y música popular. Los sistema de notación abreviada de acordes y la popularización de la guitarra en España durante el siglo XVII*. Tesis, Universidad de Málaga, 2011.

<sup>7</sup> PEDRELL, Felipe: *Hispaniae Schola Musica Sacra. Opera Varia*, vol. III, IV, VII y VIII, *Antonius a Cabezón*, Barcelona, Juan Bautista Pujol, 1895-1898; *La música en la Corte de Carlos V, con la transcripción del "Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela" de Luys Venegas de Henestrosa*, ed. Higinio Anglés, 2 vol., Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944; CORREA, Francisco: *Libro de tientos y discursos de música práctica y theórica de órgano... intitulado Facultad orgánica*, ed. Macario Santiago Kastner, 2 vol., Monumentos de la Música Española, VI y VII, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948 y 1952; *La escuela de órgano de Zaragoza en el siglo XVII: Andrés de Sola y Sebastián Durón, Six tientos*, ed. Lothar Siemens, *Orgue et Liturgie*, 74, París, Schola Cantorum, 1967.

justicia, por el trabajo de August Gottfried Ritter, quien copió ya en 1881 un ejemplar de las *Obras de música* de Antonio de Cabezón y publicó transcripciones de algunas de las piezas en su *Zur Geschichte des Orgelpiels*, aparecida en 1884<sup>8</sup>. Igualmente, conviene considerar en esa etapa pionera el interés de Jesús de Monasterio quien, alentado por el contacto con Pedrell, también abordó la transcripción de algunas piezas de Antonio de Cabezón extraídas del *Libro de cifra nueva* de Luis Venegas de Henestrosa, ya en 1894<sup>9</sup>.

Las características gráficas de la cifra hispana fueron también resumidas en obras de referencia dedicadas en exclusiva a los sistemas notacionales, como las de Johannes Wolf o Willi Apel<sup>10</sup>, aunque, por desgracia, tomando en consideración sólo un reducido número de fuentes. Al tiempo, la cifra recibía entradas correspondientes como sistema de notación de los diccionarios de referencia<sup>11</sup>, así como en el repertorio de fuentes del siglo XVI elaborado Howard Mayer Brown<sup>12</sup>.

Posteriormente, determinados aspectos notacionales de las fuentes impresas de música hispana en cifra para tecla fueron objeto de atención en trabajos como los de Ford Myllius Lallerstadt, Robert Floyd Judd o Melisa K. Moll<sup>13</sup>. No obstante, estos autores abordaron el estudio sólo de un reducido número de fuentes, con resultados desiguales en profundidad o extensión.

En el caso de los manuscritos, hay que referirse, sobre todo, a las aportaciones concretas de Barton Hudson sobre el manuscrito de Oporto<sup>14</sup>; a las de Louis Jambou, tanto sobre los manuscritos de Martín y Coll como sobre el manuscrito de Jerez<sup>15</sup>; o a la mía propia

<sup>8</sup> RITTER, *Zur Geschichte des Orgelpiels, vornehmlich des deutschen, im 14. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts*, 2 vol., Leipzig, Max Hesse's Verlag, 1884. Sobre el trabajo de Ritter y su copia, conservada en el Departamento de Música de la Biblioteca Nacional de Francia (F:Pn, Res. F. 1200; Bob. 2861. Ritter: 1881), JAMBOU, Louis: "August Gottfried Ritter (1811-1885). Un eslabón en la transmisión de la música antigua", *NASS*, 24, 2008, p. 97-105.

<sup>9</sup> Esas transcripciones quedarían inéditas, según dice Anglés en su edición *La música en la Corte de Carlos V...*, vol. 1, p. 144. Sobre la cuestión, también GARCÍA VELASCO, Mónica: "Monasterio, Jesús de", *DMEH*, vol. 7, p. 664-76.

<sup>10</sup> WOLF, Johannes: *Handbuch der Notationskunde*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1919, p. 264-70 y 301-2; APEL, Willi: *The notation of polyphonic music, 900-1600*, Cambridge, Massachusetts, The Mediaeval Academy of America, 1942 (ed. revisada, 1962), p. 47-53.

<sup>11</sup> Empezando con PEDRELL, Felipe: *Diccionario técnico de la música*, Barcelona, Isidro Torres Oriol, 1894, hasta llegar al *NGD* y al *DMEH*.

<sup>12</sup> BROWN, Howard Mayer: *Instrumental music printed before 1600. A bibliography*, Cambridge, Harvard University Press, 1965 (3ª ed., 1979).

<sup>13</sup> LALLERSTADT, Ford Myllius: *A survey of original sources of Iberian Keyboard Tablature, 1500-1700*, Ph.D., The Julliard School, 1976; JUDD, Robert Floyd: *The use of notational formats at the keyboard: A study of printed sources of keyboard music in Spain and Italy c 1500-1700, selected manuscript sources including music by Claudio Merulo, and contemporary writings concerning notations*, Ph. D., University of Oxford, UMI, Ann Arbor, 1989 y MOLL, Melissa K.: *A performer's guide to keyboard notation from the Middle Ages to the beginning of the baroque*, DMA, University of OIwa, Ann Arbor, UMI, 2006.

<sup>14</sup> HUDSON, Barton: *A portuguese source of seventeenth-century Iberian organ music. Manuscript no. 1577, Loc. B, 5, Municipal Library, Oporto, Portugal*, Ph. Dissertation, Indiana University, Ann Arbor, Michigan, UMI, 1961.

<sup>15</sup> JAMBOU, Louis: "Andrés Lorente, compositor. Essai d'identification de la tablature du ms. M.1358 de la Bibliothèque Nationale de Madrid", *Melanges de la Casa de Velázquez*, XII, 1976, p. 251-69 y JAMBOU, Louis: "Un manuscrito musical para tecla jerezano de la primera mitad del siglo XVIII. Aspectos notacionales y musicales. Musica para rezo y ocio", en *Música de tecla en los monasterios*

sobre el *Quadern en xifra* de Barcelona<sup>16</sup>. Cada uno en su estilo, ofrecen un panorama suficiente sobre los problemas de la grafía en cifra en fuentes de un amplio espectro geográfico.

Por lo demás, las referencias a la cifra hispana como sistema notacional resultan tratados tangencialmente en estudios de importancia sobre la música hispana como los de Willi Apel, Theodore McKinley Jennings, Samuel Rubio, Maurice Esses o el mismo Louis Jambou<sup>17</sup>, entre otros.

Sin embargo, falta por completo un estudio de conjunto que considere los diferentes tipos de cifra para tecla y harpa utilizados en el mundo hispano en relación con el repertorio, los instrumentos y los tañedores. Ese estudio, que es el que se pretende abordar aquí, conlleva la realización de un análisis detallado de los elementos gráficos de la cifra desde una perspectiva que nos permita diferenciar los aspectos notacionales estables de aquellos que evolucionan a lo largo del periodo a estudiar. Son éstos, precisamente, los que nos revelan la verdadera esencia de un sistema en constante adaptación al medio instrumental y en permanente relación con el contexto social, artístico y tecnológico en el que se desarrolla.

En este sentido, resulta curioso constatar cómo incluso la definición del término cifra sufrió una total transformación a finales del siglo XVIII. De ser “los números con que se suplen las notas de la música”<sup>18</sup> pasó a ser un “modo vulgar de escribir música por números”<sup>19</sup>, definición que se mantiene hasta la actualidad. El cambio resulta muy significativo, sobre todo por el matiz algo peyorativo del término “vulgar” en ese contexto, en un momento en el que los sistemas de notación en cifra están, en efecto, en patente declive.

Será precisamente Pedrell, en su *Diccionario técnico de la música* de 1894<sup>20</sup>, ya en pleno periodo de redescubrimiento de la música antigua, quien presente por vez primera en España una ajustada descripción de la cifra hispana en el contexto general del repertorio europeo, si bien es verdad que su interés se centró, sobre todo, en los instrumentos de mástil y en el harpa. Por lo que respecta a la tecla, nos interesa su descripción de la cifra del impreso de las *Obras de música* de Antonio de Cabezón<sup>21</sup>, en cuya transcripción y edición trabajaba Pedrell por aquel entonces:

---

*femeninos y conventos de España, Portugal y las Américas*, María Luisa Morales (coord.), Mojácar, Asociación Leal, 2011, p. 133-66.

<sup>16</sup> CEA GALÁN, Andrés: “El *Quadern en xifra* de la Biblioteca de Catalunya: una nueva fuente para la música de órgano”, *Anuari de l'orgue*, II/2003, Associació Catalana de l'Orgue, Barcelona, 2004, p. 7-18.

<sup>17</sup> APEL, Willi: *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel, 1967; APEL, Willi: *The history of keyboard music to 1700*, Indiana University Press, 1972; JENNINGS, Theodore McKinley: *A study of 503 versos in the first and second volumes of Antonio Martín y Coll's "Flores de música"*, Ph.D. Indiana University, Ann Arbor, UMI Dissertation Services, 1967; RUBIO, Samuel: *Historia de la música española*, vol. 2, Madrid, Alianza Música, 1983; ESSES, Maurice: *Dances and instrumental diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries*, 3 vol., Pendragon Press, 1992; JAMBOU, Louis: *Les origines du tiento*, París, Centre National de Recherche Scientifique, Centre Regional de Publication de Bordeaux, 1982.

<sup>18</sup> *Diccionario de la lengua castellana*, Madrid, Francisco del Hierro, 1726-1739.

<sup>19</sup> *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española*, 3ª edición, Madrid, viuda de Joaquín Ibarra, 1791.

<sup>20</sup> PEDRELL, Felipe: *Diccionario técnico de la música...*, p. 82-9.

<sup>21</sup> CABEZÓN, Antonio de: *Obras de música para tecla, harpa y vihuela de Antonio de Cabezón*, Madrid, Francisco Sánchez, 1578.

## INTRODUCCIÓN

“El sistema de cifra adoptado por Hernando de Cabezón es sencillo y cómodo. Consiste en siete guarismos que representan aquella serie de notas en distintas *tessiture*, según los rasguillos, comas o puntos que acompañan a dichos números. Puede exponerse de la forma siguiente para evitar explicaciones difusas:

do	re	mi	fa	sol	la	si	do	re	mi
5,,	6,,	7,,	1,	2,	3,	4,	5,	6,	7,
			fa	sol	la	si	do	re	mi
			1	2	3	4	5	6	7
			fa	sol	la	si	do	re	mi
			1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
			fa	sol	la				
			1.’	2.’	3.’				

Estas series de guarismos expresan los nombres de las notas que van indicados encima de los números a partir desde el *Do* (colocado en la segunda línea adicional inferior de la clave de *Fa en 4ª*) hasta el *La* (primera línea adicional superior de la clave de *Sol*).

Los *bemoles*, que ordinariamente coincidían en el antiguo sistema en las cifras 4 y 7, se expresan en la cifra de Cabezón con una *b* al lado de dichas cifras y los *sostenidos* (*becuadros*, a veces, dado aquel sistema), con una cruz al lado del número, en esta forma: 1X, 2X, 5X.

Los guarismos aparecen combinados sobre 2, 3, 4, 5 ó 6 líneas, que corresponden al número de partes vocales de la composición. Sirve de puntillo, ligado o ligadura, según los casos, una especie de *o* partida en esta forma, ’. El silencio o la pausa se expresa así —||—; el compás por el signo correspondiente, colocado al principio, y por las líneas divisorias que separan entre sí los valores del mismo, y éstos por figuras de notas ordinarias, como en los sistemas usuales de cifra para vihuela. Esto es todo”<sup>22</sup>.

En efecto, esto es todo. Sin embargo, la localización de nuevas fuentes en cifra hispana para tecla y harpa, algunas de las cuales utilizan sistemas de tablatura completamente diversos a éste, imponen la necesidad de revisar nuestros presupuestos sobre estas formas de notación. A estas fuentes conservadas, habría que añadir, como he dicho anteriormente, más de una veintena de las que tenemos noticia pero que pueden considerarse perdidas. El estudio combinado de todas ellas en este trabajo debe permitirnos ampliar notablemente la perspectiva sobre el uso y vigencia de estos sistemas notacionales en el ámbito hispano durante los siglos XVI, XVII y XVIII.

<sup>22</sup> PEDRELL, Felipe: *Hispaniae Schola Musica Sacra. Opera Varia*, vol. III, *Antonius a Cabezón*, Barcelona, Juan Bautista Pujol, 1895, p. XXX-XXXII.



## **PARTE I: CIFRA Y TABLATURA**





## I.- HACIA UNA DEFINICIÓN DEL FORMATO NOTACIONAL

“Cifra” es palabra polisémica en castellano<sup>1</sup>. Su significado inicial remite a cuestiones aritméticas, matemáticas y de cantidad, en las que se definen tanto el concepto de número dígito como la grafía de su representación en sí. En segundo lugar, sus acepciones nos conducen hacia el mundo del lenguaje cifrado o en clave, en el ámbito de la criptología, incluyendo la expresión de abreviaturas o la expresión oscura o misteriosa de algún relato o suceso. Aún, cifra adquiere dos significados contrapuestos pero complementarios: los de resumen y compendio junto a los de suma o montante. Esto lo expresa mejor el *Diccionario de Autoridades*, cuando dice:

“Cifrar: Metaphóricamente vale lo mismo que compendiar, epilogar, abreviar, reducir muchas cosas a una: o lo que es dilatado por sí, a una, o brevísimas cláusulas [...].

Cifrar: Significa también contener, incluir, juntar en una muchas y varias cosas [...].”<sup>2</sup>.

Finalmente, ya dentro del campo musical que nos interesa, la cifra viene definida actualmente como “modo vulgar de escribir música por números”. Esta definición se repite literalmente desde la tercera edición del *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española* de 1791<sup>3</sup>, pero suplantada a una anterior, que apareció por vez primera en el *Diccionario de Autoridades* de 1726-39<sup>4</sup> y que se mantuvo aún en las dos primeras ediciones del *Diccionario de la lengua castellana* de 1780 y 1783<sup>5</sup>: “Los números con que se suplen las notas de la música”.

Nótese que la más antigua de las definiciones se refiere más bien a los caracteres de la notación en sí, mientras que la actual focaliza sobre el modo, manera o “arte” de esa misma notación. No obstante, es claro que ambas definiciones tienen sus raíces en la consideración de la cifra como un sistema alternativo a la notación polifónica, notación de canto de órgano o notación figurada, ya que utiliza números o letras sobre pautas de posición en lugar de figuras de valor sobre pautas de altura. En este contexto, la introducción del término “vulgar” en la definición más reciente no puede entenderse sino en un tono algo peyorativo. En efecto, tal como recoge el diccionario<sup>6</sup>, vulgar no sólo se refiere a lo propio del vulgo o a lo que resulta comúnmente admitido, usado o sabido, sino que se contrapone a aquello que es especial o técnico. Incluso más, lo vulgar resulta impropio de personas cultas o educadas y designa aquello que no es particular en su línea, esto es, que resulta ordinario o, simplemente, vulgarizado.

Como podrá comprobarse a lo largo de este estudio, tal consideración resulta impropia de la cifra hispana, al menos por lo que se refiere a su momento de esplendor durante los siglos XVI y XVII. La inclusión de tal matiz en la edición del *Diccionario* de 1791 tal vez se justifique por la situación de completo declive del formato de notación en cifra en España a finales del siglo XVIII y su adscripción al ámbito del músico aficionado o musicalmente no formado. Se fuerza así la diferenciación del formato

<sup>1</sup> *Diccionario de la lengua española*, 22ª edición, Madrid, Espasa-Calpe, 2001.

<sup>2</sup> *Diccionario de la lengua castellana* (Diccionario de Autoridades), vol. 2, Madrid, Francisco del Hierro, 1729.

<sup>3</sup> *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española*, 3ª edición, Madrid, viuda de Joaquín Ibarra, 1791.

<sup>4</sup> *Diccionario de la lengua castellana*, Madrid, Francisco del Hierro, 1726-1739.

<sup>5</sup> *Diccionario de la lengua castellana*, 1ª edición, Madrid, Joaquín Ibarra, 1780 y 2ª edición, idem, 1783.

<sup>6</sup> *Diccionario de la lengua española*, 22ª edición...

notacional en cifra con respecto a la notación en canto de órgano, no sólo desde el punto de vista gráfico sino también social.

Históricamente, cifra y canto de órgano representan realidades musicales completamente distintas. Mientras la notación de canto de órgano es la propia de los compositores o maestros de capilla, la cifra funciona como sistema notacional en el mundo de los tañedores. Así, en un sentido general y no sin matizaciones, ambos sistemas de notación caracterizaron y diferenciaron el mundo vocal del mundo instrumental. A su vez, ese mundo instrumental estaba subdividido en tres campos separados pero permeables e intercomunicados y que definieron el desarrollo de tres sistemas de cifra diferenciados: el de los instrumentos de tecla, el del harpa y el de los instrumentos de mástil (esencialmente vihuela, laúdes y guitarra). En esta jerarquía, las ocasionales cifras para instrumentos de viento y percusión tendrán una mínima relevancia.

No conviene olvidar que esta diferenciación jerárquica hundía sus raíces en las tradiciones del mundo clásico. Arrancaba de la división tripartita de la música transmitida por Boecio (mundana, humana e instrumental) y colocaba al tañedor en el más ínfimo nivel del escalafón profesional musical, por debajo del cantor-componedor y del músico teórico y especulativo<sup>7</sup>.

No obstante, en el periodo y ámbito de estudio que me propongo abordar, tal jerarquización se verá alterada significativamente. La cifra propia del tañedor será también ocasionalmente vehículo de expresión para el músico compositor, incluso dentro del ámbito de lo vocal. Además, constataremos cómo será precisamente la cifra uno de los instrumentos que permitirá la emancipación del tañedor en el contexto musical del Renacimiento hispano y su ascenso a un puesto de excelencia. El punto culminante de ese proceso se sitúa, en mi opinión, en 1626, con la publicación del *Prólogo en alabanza de la cifra* de Francisco Correa, que sirve de presentación a su *Facultad orgánica*, verdadero manifiesto reivindicativo de la eminencia del músico de tecla y de su equiparación en rango profesional al componedor o maestro de capilla<sup>8</sup>.

En ese *status*, el músico de tecla pretenderá destacar así mismo sobre sus colegas tañedores de instrumentos de mástil y de viento. El proceso que conduce a esta situación quizás tenga su origen en el momento mismo del desarrollo del teclado, uno de los inventos esenciales de la cultura occidental, durante la Edad Media. Un elemento determinante en ese proceso de jerarquización habría podido ser, tal vez, la adscripción del organista al medio eclesiástico. Pero, más aún, la mera capacidad del músico de tecla para desarrollar destrezas dentro del ámbito polifónico, algo que los tañedores de instrumentos de mástil no parecen haber alcanzado plenamente hasta finales del siglo XV. No obstante, juega también en el establecimiento de esa jerarquía la propia consideración de mayor o menor perfección de cada uno de los instrumentos musicales,

<sup>7</sup> Para una panorámica sobre esta cuestión, entre otros, JAMBOU, Louis: “Algunas consideraciones en torno a modelos teóricos musicales y prácticas instrumentales en el siglo XVI”, en *Cinco siglos de música de tecla española*, Luisa Morales (ed.), Garrucha, Asociación Cultural Leal, 2007, p. 125-36.

<sup>8</sup> CORREA, Francisco: *Libro de tientos y discursos de música práctica y theórica de órgano intitulado Facultad orgánica*, Alcalá, Antonio Arnao, 1626. Véase parte III, capítulo Correa, punto III.1.

en función, sobre todo, de aspectos relacionados con su temple y con su capacidad de transposición<sup>9</sup>.

Por su parte, la notación polifónica, figurada o en canto de órgano seguirá su propio proceso evolutivo, convirtiéndose paulatinamente en sistema de notación universal también para el instrumentista. Por lo que respecta al músico de tecla, ese proceso parece iniciarse a mediados del siglo XVI con el desarrollo de los formatos en partitura, pero sólo culminará, abarcando a músicos de toda condición, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII. De esta manera, a principios del siglo XIX, la tradición de la cifra parece quedar reducida a testimonios aislados dentro de ámbitos geográficos y sociales muy concretos.

En el mundo hispano, ese ámbito abarcó casi exclusivamente a los tañedores de instrumentos de mástil, mientras desaparecía completamente del mundo de los instrumentos de tecla y, por supuesto, del mundo de los compositores. En mi opinión, el punto de inflexión de ese proceso regresivo de la cifra en España habría que situarlo a mediados del siglo XVIII, coincidiendo con la corriente de popularización de la música instrumental que ejemplifica a la perfección la publicación de las *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y más usuales* de Pablo Minguet<sup>10</sup> en 1754, panfleto al que seguirá toda una serie de publicaciones al mismo estilo por parte del mismo autor hasta la década de 1770<sup>11</sup>.

Ese proceso de popularización de la música instrumental entre las más diversas capas sociales provocó, sin duda, una fuerte demanda de música cifrada, especialmente para guitarra, en los años 1780-1800. El profesor Javier Suárez-Pajares refiere al respecto:

“Además, en los años 1784-85, se puede apreciar en la prensa cierto debate en torno a si las obras se deberían distribuir en música y cifra conjuntamente o en una de las dos notaciones por separado. Esto denota, por una parte, las carencias técnicas de la notación cifrada y, por otra, la demanda de música para guitarra por parte de gentes musicalmente iletradas. En este sentido, es significativo que la opción música/cifra se daba principalmente en pequeñas piezas de tipo bailable (fandangos, minués, paspiés, contradanzas, sobre todo) cuyos elementos eran tópicos y su forma rítmica fácilmente deducible o predecible, mientras que en obras más complejas desde el punto de vista formal como sonatas, divertimentos o variaciones, cuyos elementos constructivos se ignoran a priori no se contemplaba la posibilidad de ser distribuidas en notación cifrada. Precisamente son las pequeñas piezas las que se ha conservado en menor cantidad, lo que prueba que era una música de consumo que se regía por las leyes de la moda de tal manera que, cuando dejaban de tener vigencia, se destruían”<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Sobre ello, también JAMBOU, Louis: “Algunas consideraciones en torno a modelos teóricos musicales...”

<sup>10</sup> MINGUET E YROL, Pablo: *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y más usuales, como son la guitarra, tiple, vandola, cythara, clavicordio, órgano, arpa, psalterio, badurria, violín, flauta travessera, flauta dulce, y la flautilla, con varios tañidos, danzas, contradanzas y otras cosas semejantes, demostradas, y figuradas en diferentes láminas finas, por música, y por cifra al estilo castellano, italiano, catalán y francés, para que qualquier aficionado las pueda comprehender con mucha facilidad, y sin maestro, con una breve explicación de cómo el autor los aprendió, que está al bolver de esta hoja*, [Madrid, ¿Joaquín de Ibarra?], [1754].

<sup>11</sup> Véase la lista completa en SANHUESA FONSECA, María: “Minguet e Yrol, Pablo”, *DMEH*, vol. 7, p. 588-92. También, en mi bibliografía.

<sup>12</sup> SUÁREZ-PAJARES, Javier: “Guitarra” (I.3), *DMEH*, vol. 6, p. 98-112. Sobre la misma cuestión, también MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la música española, 4. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza Música, 1985, p. 333-4 y BORDAS, Cristina: “Tradición e innovación en los instrumentos musicales”, en *La música de España en el siglo XVIII*, Malcolm Boyd y Juan José Carreras (ed.), Madrid, Cambridge

Será en ese contexto ya tardío y ciertamente decadente donde la cifra venga a ser considerada un “modo vulgar de escribir música”, impropio del músico educado dentro de la disciplina universal del solfeo y apta para el público menos formado. En este sentido, la definición del término introducida en el *Diccionario de la lengua castellana* de 1791 no sólo atestigua la situación real de la cifra en el contexto socio-cultural de su tiempo. Hay que admitir que tal consideración colaboraría inevitablemente en el proceso de degradación de la misma cifra como sistema de notación musical dentro de un contexto sociológico y pedagógico más amplio, a lo largo de todo el siglo XIX y hasta provocar su práctica extinción.

Así pues, teniendo en cuenta los arcos temporales descritos, la propia definición de la cifra como sistema notacional quedará cuestionada en sentido general en este estudio, ya que el sistema se configura a lo largo de su historia como una forma de notación altamente sofisticada y de gran refinamiento, perfectamente adaptada a las características idiomáticas de cada familia instrumental y en plena consonancia con un contexto profesional de gran erudición musical. Así, más que como un sistema alternativo, la cifra se presenta históricamente como un sistema gráfico independiente y de alta eficiencia. Esto es así hasta el punto de que lo expresado en algunos tipos de tablatura resulta difícilmente expresable en notación de canto de órgano. En tales casos, me parece injustificable que la cifra pueda ser considerada, sin más, como un sistema de notación musical de inferior categoría.

### I.1.- Algunas cuestiones etimológicas

El origen de la palabra castellana *cifra*<sup>13</sup> encuentra su origen en el árabe *ṣifr*, a su vez traducción del sánscrito *śhunya*, que significa “vacío” o “nada”. Rabbi Abraham Ben Meir Ibn Ezra (Tudela, 1089 o 1092-¿Calahorra?, 1167), en su *Sefer ha-Mispar (Libro del número)*, escrito en Verona en 1146-47, usará *sifra* para nombrar al cero. La misma palabra se encuentra en numerosos textos matemáticos desde el siglo XII, adoptando diversas variantes: *Sifra*, *cifra*, *cyfra*, *cyphra*, *zyphra*, *tzyphra*, etc.

La romanización de la pronunciación de *ṣifr* o *sifra* dará la palabra *zephirum*, introducida por Leonardo da Pisa, Fibonacci, en su *Liber abaci* de 1202, siempre con el mismo significado de cero que, a su vez, pasa al italiano como *zefiro*, dando por contracción *zero*, término que se encuentra por vez primera en el tratado de Philippi Calandri *De arithmetica opusculum*, publicado en Florencia en 1491.

Mientras tanto, la raíz original *ṣifr* habría dado lugar al francés *cyfre*, *cifre*, *chifre* o *chiffre*; al alemán *Zifra*, *Ziffra* y *Ziffer*; así como al castellano *cifra* o *zifra*. Unas y otras son usadas todavía a comienzos del siglo XV en su primera acepción, como cero.

---

University Press, 2000, p. 201-17 y SUÁREZ-PAJARES, Javier: “El auge de la guitarra moderna en España”, en *La música de España en el siglo XVIII*, Malcolm Boyd y Juan José Carreras (ed.), Madrid, Cambridge University Press, 2000, p. 251-70, entre otros.

<sup>13</sup> Cuanto aquí se dice está basado en IFRAH, Georges: *Historia Universal de las Cifras: La inteligencia de la Humanidad contada por los Números y el Cálculo*, versión española dirigida y supervisada por Jesús Hernández Alonso y Mariano Martínez Pérez, Madrid, Espasa, 1997, p. 1358-60 y apoyado en COROMINAS, Juan: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 6 vol., Madrid, Gredos, 1991-1997.

Habrá que esperar hasta 1486 para encontrar la palabra *cifra* en su significado actual, en las *Mémoires* de Phillippe de Commines (1447-ca.1511), designando a cualquiera de los signos de base de un sistema de numeración escrita.

Cómo la palabra cero vino a usarse para designar a cada uno de los signos del sistema es cuestión difícil de dilucidar. Según George Ifrah<sup>14</sup>, la base de tal transformación se encuentra en la práctica secreta de los algoristas, hábiles en el manejo del c culo usando el número cero, frente a los tradicionales métodos de c puto de los abaquitas. De esa práctica derivar  el verbo *cifrar*, usado con el significado de “numerar”, pero también de “marcar una correspondencia secreta”. A partir de este punto, cifra adquiere también el significado mismo de “escritura secreta” y designa incluso a los caracteres del código críptico.

Desgraciadamente, no existen testimonios que puedan mostrar el itinerario del término cifra hacia el terreno de la notación musical en el ámbito hispano. No obstante, trazando un paralelismo con el campo de la aritmética, tal vez puede aventurarse que cifra no sólo se toma por los caracteres de letras o números usados por el sistema de notación, sino también por su carácter críptico frente a la notación sobre pautas de altura y figuras de valor de la música polifónica. Este aspecto resulta único en el significado de la palabra castellana cifra frente al del término *tablatura*, su equivalente como formato de notación musical en otras lenguas europeas.

## 1.2.- Cifra versus tablatura

Entendida como sistema gráfico musical que usa letras, números y otros símbolos en lugar de figuras de valor sobre pautas de altura, *cifra* representa lo mismo que en otros idiomas la palabra *tablatura*. El término, que deriva del latín *tabula* (tabla), no lo recoge el *Diccionario de la lengua española*, pero sí el DMEH<sup>15</sup>. Se utiliza unánimemente en otras lenguas occidentales para designar el sistema como tal. Así, *tablature* en francés e inglés, *tablatur* en alemán, *tavolatura*, *tabolatura* o *tabulatura* en italiano, etc.

La misma palabra también se usa en estos idiomas para referirse al soporte físico de la tablatura, ya sea impresa o manuscrita. Es algo que no admite con facilidad la palabra cifra. Así, cuando queremos referirnos a “una tablatura de tecla” nuestro idioma necesita utilizar variantes como “una fuente en cifra”, “un manuscrito en cifra” o “un impreso en cifra”<sup>16</sup>. Estas expresiones se suponen dentro de un contexto musical, pero podrían utilizarse igualmente para referirse a fuentes textuales escritas en lenguaje cifrado.

A su vez, los sustantivos tabla y tablatura proporcionan el verbo “intabular”, cuyo significado, “poner en forma de tabla”, recoge el proceso de trasladar una obra en notación polifónica a notación en cifra o tablatura. El resultado de ese proceso vuelve a ofrecernos un sustantivo que designa el producto de esa transcripción o adaptación del modelo polifónico al medio instrumental: “intabulación”, palabra que puede servir también para nombrar el proceso de transcripción en sí.

<sup>14</sup> IFRAH, Georges: *Historia Universal de las Cifras...*, p. 1360-63.

<sup>15</sup> *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares (dirección y coord.), 9 vol., Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999.

<sup>16</sup> A esta problemática terminológica se refiere ya ESTER-SALA, María Asunción: *La ornamentación en la música de tecla ibérica del siglo XVI*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1980, p. 15.

La palabra intabulación vuelve a tener presencia unánime en la actualidad en las lenguas occidentales: *intabulation* en inglés y francés, *intavolatura*, *intabolatura* o *intabulatura* en italiano, etc., pero vuelve a faltar en el *Diccionario de la lengua española* aunque se recoge acertadamente, de nuevo, en el *DMEH*. En su defecto, el término usado en textos hispanos de los siglos XVI y XVII para designar el proceso de copia es “poner en cifra”, trasunto de la correspondiente expresión francesa “*mêtre en tablature*”, pero volvemos a carecer de un sustantivo para designar el resultado físico del trasvase notacional, un término para designar la “obra puesta en cifra”.

Es cierto que algunas fuentes del siglo XVI se refieren a esa “obra puesta en cifra” como “glosado”, pero éste término lleva aparejada la idea de añadir glosas a un original polifónico en el proceso de puesta en cifra. Como es comprensible, la palabra glosado no resulta ajustada a los casos en los que el “poner en cifra” define un simple traslado de formato, sin manipulaciones del texto musical original.

A pesar de la ausencia de estos derivados de *tabula* en castellano, encontraremos algunos casos aislados de su utilización en fuentes hispanas. Así, por ejemplo, cuando Isaac Bertout copió en 1590-91 algunas obras con acompañamiento para el órgano para uso de la Capilla Real, utilizó el término *tablatura* o *tabladura*:

“[...] A 4. En ora buena, en tablatura, 3 reales [...].  
2. A 11. Hodie Christus natus est, 11 reales. Y tres partes en tablatura para tañer el órgano”<sup>17</sup>.

Sin embargo, esta tablatura o tablatura habría sido seguramente un formato en partitura para el acompañamiento y no un formato en cifra<sup>18</sup>.

También Francisco Pacheco, al alabar al organista Francisco de Peraza I en su *Libro de descripción de verdaderos retratos* (ca. 1599), utiliza el término *tabulatura* como formato notacional:

“Tuvo todas las partes tan cabales cuales no se an visto en organista; porque supo, como se a dicho, la composición de la música estremadamente, i por excelencia el disponer la ordinación, a que llama el italiano *tabulatura*, que es el fuste i nervio del buen tañer, mostrando en esto su raro ingenio y perpetuo estudio”<sup>19</sup>.

Teniendo en cuenta el contexto profesional en el que se desenvuelve el organista Francisco de Peraza I en Sevilla, no puede descartarse, en este caso, que esa *tabulatura* hubiese sido, en efecto, un formato de música en cifra<sup>20</sup>.

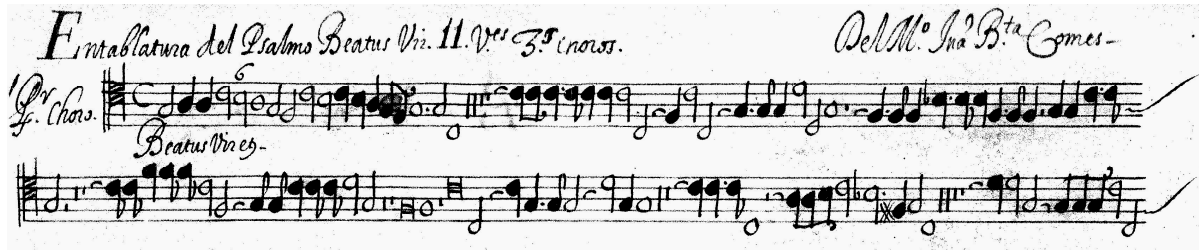
Posteriormente, durante la segunda mitad del siglo XVII, los términos *entablatura* o *entablatura* se utilizan ocasionalmente para referirse al formato de bajo continuo cifrado en el acompañamiento de la música vocal<sup>21</sup> (ilustración 1).

<sup>17</sup> Francisco Asenjo Barbieri: *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, ed. Emilio Casares, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, vol. I, p. 72-3. Sobre estas fuentes, hoy perdidas, véase parte III, Fuentes perdidas, X.

<sup>18</sup> Parte III, Fuentes perdidas, X.

<sup>19</sup> PACHECO, Francisco: *Libro de declaración de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Sevilla, 1599, ed. de Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes, Sevilla, Diputación Provincial, 1985, p. 332. Para una discusión contextualizada sobre este texto, parte III, Correa, I.2.

<sup>20</sup> Sobre esta cuestión, especialmente parte II, apartado I.3.1 y parte III, Fuentes perdidas, XIV. También, parte III, Correa, I.2.



Ilustr. 1: Jerez de la Frontera, Archivo Diocesano, Capilla de Música de la Colegial, legajo 1, doc. 3.  
Psalmo *Beatus vir* de Juan Bautista Comes. Entablatura para el acompañamiento

Mucho más tarde, en 1743, José Vicente Hernández Illana se referirá al negocio editorial de Joseph de Torres y Martínez Bravo en Madrid como “imprensa de entablatura de música”<sup>22</sup>. El término designa aquí el formato de partitura para teclado o *keyboard score* realizado con tipos móviles que Torres utilizó para la reimpresión de sus *Reglas generales de acompañar* en 1736<sup>23</sup> (ilustración 2).



Ilustr. 2: Joseph de Torres, *Reglas generales de acompañar*, 1736, p. 123.  
Ejemplo de entablatura.

<sup>21</sup> Puede verse la entrada correspondiente en *DMEH*, vol. 4, p. 686, firmada por Francesc Bonastre.

<sup>22</sup> Sobre esta cuestión, parte III, Díaz de Guitián, III.

<sup>23</sup> Sobre todo ello, véase parte III, Díaz de Guitián, I.

### I.3.- Significado *versus* significativo

Como acabamos de ver, las “carencias” léxicas en castellano que he descrito se ven ampliamente compensadas por la riqueza semántica de la palabra cifra, que sobrepasa a cualquiera de sus equivalentes derivados de *tabula*. Hay, sin embargo, algunos aspectos sobre el significado de los términos cifra y tablatura que interesa aún comentar más en detalle.

#### I.3.1.- Notación de posición y notación de altura

Algunos especialistas consideran que toda tablatura es un sistema de notación de posición, frente a la notación polifónica que es una notación esencialmente interválica o de altura. De esta diferenciación, derivan los respectivos términos germánicos *Griffsschrift* y *Tonschrift* así como la consideración de ambas notaciones como “práctica” y “simbólica”, en función de su relación con las facultades ejecutivas o conceptivas<sup>24</sup>.

Si tomamos en consideración las tablaturas para instrumentos de mástil, comprobamos que, en efecto, la cifra representa posiciones o posturas en el propio mástil que el intérprete debe hollar, sin aportar en principio ninguna información inmediata de tipo interválico. Lo mismo que las tablaturas para teclado, que representan mediante un símbolo una tecla concreta que hay que pulsar en un determinado momento, sin que deban importar qué relaciones interválicas guarde aquel sonido producido con los demás dentro de la composición. Este aspecto es reforzado por los testimonios, desde el siglo XVI hasta la actualidad, que insisten en mostrar la tablatura como un sistema de representación musical que permite la ejecución sin conocimiento musical alguno, es decir, sin conocer tan siquiera el nombre de las notas o las relaciones interválicas que se forman entre ellas.

En sentido opuesto, el paradigma de la notación interválica es la notación en canto de órgano, destinada principalmente a la música vocal. El proceso de ejecución en los cantantes está basado en la comprensión interválica mucho más que en secuencias de posturas o posiciones físicamente identificables. En este sentido, los procesos y mecanismos de traslación de lo escrito a lo sonoro, desde lo visualizado a lo audible, son completamente diversos entre instrumentistas y cantantes. No es objeto de este trabajo entrar en estas cuestiones que tienen más que ver con los procesos cognitivos y con el desarrollo de reflejos físicos condicionados por la lectura visual dentro del campo musical. Pero sí creo conveniente aclarar algunos aspectos suplementarios al respecto.

Entre las fuentes aquí en estudio, algunas se presentan, de forma explícita o implícita, como formatos de composición. Es el caso, al menos, de las cifras de Alonso de Mudarra, de Francisco Correa, de fray Pablo Nassarre o del manuscrito de Segovia<sup>25</sup>,

<sup>24</sup> Sobre esta cuestión, APEL, Willi: *The notation of polyphonic music, 900-1600*, Cambridge, Massachusetts, The Mediaeval Academy of America, 1942 (ed. rev. 1962), p. 54-5.

<sup>25</sup> MUDARRA, Alonso: *Tres libros de música en cifra para vihuela*, Sevilla, Juan de León, 1546; CORREA, Francisco: *Libro de tientos y discursos de música práctica y theórica de órgano intitulado Facultad orgánica...*; NASSARRE, fray Pablo Nassarre: *Escuela música según la práctica moderna*, Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1723-1724 y Archivo Catedral de Segovia, Libro de polifonía nº 6 (fol. 140v). Véase parte III, Mudarra, Correa, Nassarre y Segovia.



pero seguramente de otras también. Algunas se presentan como formatos igualmente aptos para cantar, como las cifras de Luis Venegas de Henestrosa y las de Francisco Díaz de Guitián<sup>26</sup>, además de aquellos motetes, villancicos, sonetos, versos, psalmos, canciones y romances asociados al repertorio de la vihuela. En tales casos, creo imprescindible considerar que la cifra tiene una capacidad de representación interválica, más allá de la mera representación de posición. Es más, ante tales testimonios, habría que aceptar que la capacidad de representación asignada a una tablatura depende mucho más de la comprensión del sistema por parte de su usuario que de las características del sistema en sí.

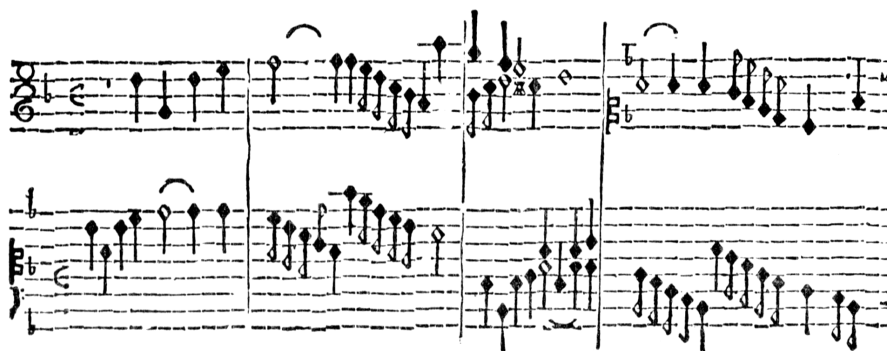
### I.3.2.- El caso de la *intavolatura* italiana para tecla

El término *intavolatura* y sus variantes aparece sistemáticamente en los títulos de las fuentes italianas para laúd desde principios del siglo XVI. Se refiere aquí a la utilización de un sistema de tablatura en sentido estricto, que usa números o letras sobre pautas de posición. En el caso de la tecla, este es el uso que hace del término Antonio Valente en su *Intavolatura de cimballo* de 1576, en la que utiliza un formato notacional basado en cifras numéricas<sup>27</sup>.

#### CANZONE DI GIOVANNI GABRIELLI

*Detta la Spiritata.*

#### I N T A V O L A T V R A .



Ilustr. 3: Girolamo Diruta, *Il transilvano*, seconda parte (Venecia, 1622), libro primo, p. 14. Ejemplo de *intavolatura* para teclado.

<sup>26</sup> VENEGAS DE HENESTROSA, Luis: *Libro de cifra nueva para tecla, harpa, y vihuela, en el que se enseña brevemente cantar canto llano, y canto de órgano, y algunos avisos para contrapunto*, Alcalá, Juan de Brocar, 1557 y Archivo Histórico Nacional de Madrid, [Expediente del pleito de] Don Francisco Díaz de Guitián, músico instrumentista de la Real Capilla de su Magestad con Don Joseph de Torres, organista de dicha Real Capilla, sobre la concepción de un privilegio de un nuevo método de música, 1709-1711, signatura Consejos 26565-Exp. 12. Parte III, Venegas y Díaz de Guitián.

<sup>27</sup> VALENTE, Antonio: *Intavolatura di cimballo, ricercate, fantasie et canzoni francese desminuite con alcuni tenori, balli et varie sorte de contraponti*, Napoli, Giuseppe Cacchi, 1576. Parte III, Valente.

Sin embargo, otras numerosas fuentes italianas de los siglos XVI y XVII también denominan *intavolatura* a un sistema que usa pautas de altura, en general de entre cinco y ocho líneas, claves convencionales y figuras de valor, formato que podemos denominar partitura para teclado o *keyboard score*<sup>28</sup> (ilustración 3). Este tipo de sistema no es considerado modernamente como tablatura, al no basarse en la utilización de caracteres numéricos o alfabéticos<sup>29</sup>. A pesar de todo, no cabe duda de que el término *intavolatura* aquí aplicado refleja una característica antes apuntada: el ejecutante convierte la información visual en un producto sonoro a través de la traslación de un sistema de posiciones sobre el teclado. En abono de esto, la mayor parte de este tipo de *intavolature* establece un preciso reparto de las notas entre ambas manos, haciendo corresponder cada pauta a una de ellas.

Este mismo sistema de *intavolatura* con pautas de altura aparece también en fuentes francesas, flamencas, inglesas y germánicas del mismo periodo. En fuentes de los Países Bajos e Inglaterra, el formato se presenta a veces como un sólo sistema con once o más líneas sobre las que se sitúan las notas sin reparto visual entre las manos<sup>30</sup>. Sólo en Francia, ya desde los impresos de Pierre Attaignant de 1531<sup>31</sup>, el mismo sistema adquirió una fisionomía más “moderna”, al usar dos pentagramas superpuestos, uno para cada mano, manteniendo los nombres de *tablature* o *tabulature* (ilustración 4).

Tales sistemas de intabulatura pueden ser considerados, con toda propiedad, los ancestros de nuestra notación actual para instrumentos de tecla. Es más, parece evidente que una moderna partitura para piano, por ejemplo, no representa para una parte de los intérpretes sino un sistema de posiciones o posturas que los dedos ponen en acción a partir de la imagen representada. Y, sin embargo, en el contexto actual, ninguna partitura moderna para piano, guitarra u otro instrumento será considerada una tablatura. El término ha quedado restringido a aquellos sistemas gráficos de posición que, al mismo tiempo, no usen pautas de altura y figuras de valor heredadas de los sistemas notacionales polifónicos. Así, en la actualidad, cualquier notación sobre pautas de altura se enfrenta conceptualmente a la notación en tablatura, basada en pautas de posición.

<sup>28</sup> La primera fuente de este tipo es el impreso de ANTICO, Andrea: *Frottole intabulate da sonare organi. Libro primo*, Roma, 1517. Para un listado del resto de fuentes, WOLF, Johannes: *Handbuch der Notationskunde*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1919, vol. 2, p. 272-5; SARTORI, Claudio: *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1952 y BROWN, Howard Mayer: *Instrumental music printed before 1600. A bibliography*, Harvard University Press, Cambridge, 1965 (3ª ed., 1979).

<sup>29</sup> Véase al respecto APEL, Willi: *The notation of polyphonic music...*, p. 3-15 y también SILBIGER, Alexander: “Is the Italian keyboard *intavolatura* a tablature?”, *Recercare*, III, 1991, p. 81-103.

<sup>30</sup> Un ejemplo se encuentra en la copia manuscrita de los *Hymnes de l’église* de Jehan Titelouze realizada por Theodorus de Sany en su *Himnissen ende geestlijke liedekens* de 1648. Una reproducción del manuscrito puede verse en ZOUTENDIJK, Johan: *Jehan Titelouze, Louis Couperin & Henri Dumont en de ontwikkeling van de Franse orgelmuziek in de periode van 1620-1660*, Stichting Orgelhistorische Studies, 2011.

<sup>31</sup> Para un listado de estas fuentes, véase BROWN, Howard Mayer: *Instrumental music printed before 1600. A bibliography*, Harvard University Press, Cambridge, 1965 (3ª ed., 1979). También, para un comentario sobre estas fuentes en el contexto hispano, parte I, apartado III.2 y parte II, apartado I.1.



Ilustr. 4: *Magnificat sur les huit tons avec Te Deum laudamus et deux préludes*, [París], Pierre Attaignant, 1531, fol. 60v.

Sin embargo, el mismo término *intavolatura* fue también empleado en Italia incluso para referirse al formato en *partitura*, con un pentagrama por voz, colocados de forma superpuesta, virgulados por compases y destinado al teclado. En su origen, el término no parece designar tanto el formato notacional como el proceso de *intavolatura* al que se había sometido el repertorio, al pasar del formato vocal al instrumental. Con el tiempo, el término *intabulatura* llegaría a designar cualquier composición destinada al instrumento de teclado, fuese cual fuese su formato.



Ilustr. 5: Claudio Sebastiani, *Bellum musicale*, s. fol. Ejemplo de tablatura alfabética para laúd.

Esta acepción es detectable igualmente en fuentes germánicas desde mediados del siglo XVI. Así ocurre, por ejemplo, en el *Bellum musicale* de Claudio Sebastiani, donde aparecen bajo el nombre *tabulaturæ* sendos ejemplos musicales en partitura, en

partitura para teclado, en tablatura alemana para tecla y en tablatura para laúd (ilustraciones 5 y 6), que se explican de este modo:

“[...] tres turmas distincti tabulaturae, videlicet notarum, literatum & numerorum cyphrae: in prima numerabantur Musici instrumentarum periti, Italiarum Organoedi, & Galliarum cum suis Componistis, qui per notas Musicales, suas depingebant Tabulaturas. In secunda turma penè totius Germaniae, Italiae, Hispaniae, &c. Testudinarii, quoniam Tabulaturas suas per cyphras formabant & literas. Caeteri omnia confundentes caracteres, notas, literas & numeros Arithmeticos eadem quae tabulatura coniungebant, ut aliquanto difficilioris intellectus esse iudicarentur, & perspicacioris ingenii à plebecula passim haberentur”<sup>32</sup>.

**Exemplum primi generis Tabulaturæ notarum.**



Sy nostre amour ne gist qu'en apparence, &c.

**Exemplum secundi generis Tabulaturæ notarum.**



Saluum me fac Deus.

**Exemplum Tabulaturæ Germanorum.**



Ilustr. 6: Claudio Sebastiani, *Bellum musicale*, s. fol.  
Ejemplos de diversos géneros de *tabulaturæ* para teclado.

<sup>32</sup> SEBASTIANI, Claudio: *Bellum musicale, inter plani et mensuralis cantus reges, de Principatu in Musicae Provincia obtinendo, contententes*, Strasbourg, Pauli Machaeropoei, 1563, s. fol.

Entre los ejemplos de música práctica en el ámbito germánico, resulta muy significativo el testimonio de la *Tabulatura nova* de Samuel Scheidt, impresa en formato de partitura en 1624<sup>33</sup>. Su prólogo *An die Organisten* defiende el uso de este formato por la claridad en la exposición de la conducción polifónica de cada una de las voces, en contraposición a la intabulatura que llama “anglico-belga”, que no es sino el formato de partitura para teclado de seis líneas para cada mano, desconocido o poco utilizado, al parecer, por los organistas alemanes de aquel tiempo.

Además, Scheidt presenta como ventaja de este formato que cada organista pueda transcribir la música en su propia tablatura, voz por voz, tal como se haría en el habitual proceso de intabulación de la música vocal:

“Als ist eine jede Stimme besonders gesetzt damit ein jeder dieselbe in die gewöhnliche Buchstaben Tabulatur versetzen könne und nicht grösser müh haben darff als wann er sonsten ein gedrucktes oder geschriebenes Liedlein eine Stimme nach der andern absetzte”<sup>34</sup>.

Este proceso de copia previa parece imprescindible, además, por la deficiente alineación vertical de las figuras en su impreso y por la falta de comodidad del formato para su utilización directamente sobre el atril del órgano, con frecuentes pasos de página en un volumen de notable grosor. Al mismo tiempo, ese mecanismo de copia en tablatura debía proporcionar al tañedor una inmediata comprensión de la estructura de cada pieza, desvelando su trama polifónica, puntos de imitación y cláusulas pertinentes, elementos que habrían facilitado su inmediata lectura posterior y memorización<sup>35</sup>.

Todos estos testimonios no sólo ratifican el uso del término tablatura dentro de un ámbito semántico muy amplio. También nos permite calibrar su relación con el resto de formatos notacionales para la música de teclado en su vertiente sincrónica y diacrónica.

Por lo que respecta al ámbito hispano, los formatos en cifra compartieron tiempo y espacio con la partitura desde fecha relativamente temprana, desde mediados del siglo XVI. Sin embargo, no tenemos noticia de la utilización en España de formatos en partitura para teclado (*keyboard score*) anteriores a los manuscritos copiados por fray Antonio Martín y Coll en los años 1706-1709, actualmente conservados en la Biblioteca Nacional de España<sup>36</sup>.

### I.3.3.- La tablatura como sistema de notación para instrumento solista

Fue Willi Apel, en su obra de referencia *The notation of polyphonic music* de 1942, quien definió las tablaturas como sistemas de notación de música solística por

<sup>33</sup> SCHEIDT, Samuel: *Tabulatura nova, continens variationes aliquot psalmorum, fantasiarum, cantilenarum, passamezzo, et canones aliquot, in gratia organistarum adornata*, Hamburgo, Heringianis, 1624.

<sup>34</sup> SCHEIDT, Samuel: *Tabulatura nova*, An die Organisten, s. fol.

<sup>35</sup> Sobre esta cuestión, SCHEIDT, Samuel: *Tabulatura nova*, edición de Harald Vogel, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1994, vol. 1, p. 4 y 8. También *Musikedition: Mittler zwischen Wissencharft und musikalischen Praxis*, Helga Lühning (ed.), Tübingen, Niemeyer, 2002, p. 49-52.

<sup>36</sup> Véase parte II, apartado I y parte III, *Pensil deleitoso*.

contraposición a la notación para *ensemble* en notación mensural<sup>37</sup>. Su criterio de clasificación tiene como objetivo evitar las ambigüedades que se producen al considerar las tablaturas bajo aspectos meramente formales, de destino instrumental o de procedencia geográfica.

Dentro de la categoría solística, incluyó Apel aquellos formatos que usan letras o números y no figuras de valor sobre pautas de altura. Pertenecen para Apel a este grupo “the Spanish organ (or, more accurately, keyboard) tablatures (written in figures)”, junto a todas las tablaturas para laúd y vihuela y las tablaturas alemanas para teclado<sup>38</sup>.

A la luz de nuestro trabajo, la clasificación de Apel no puede quedar incólume. Como ya se ha apuntado, un determinado número de tablaturas aquí en estudio se presentan como ejemplos para cantar y tañer, especialmente las que llevan el texto rigurosamente aplicado en alguna de las voces. Otras, en el *Libro de cifra nueva* de Luis Venegas de Henestrosa por ejemplo, parecen adaptarse bien a la ejecución de un grupo de cantores, mientras el impreso de las *Obras de música* de Antonio de Cabezón de 1578 abre la posibilidad de que su cifra fuese usada por ministriles<sup>39</sup>. En cualquier caso, el testimonio de 1581, sobre los ministriles turcos del marqués de Santa Cruz, tañendo en Lisboa “villanescas, motetes y otras diferencias” a partir de libros en cifra, parece incontestable<sup>40</sup>. Similar destino instrumental podría haber tenido también el ejemplo en cifra del manuscrito de Segovia<sup>41</sup>.

En cuanto a las cifras hispanas para harpa, una tipología ignorada por Apel en su obra, no conviene olvidar su ocasional utilización como música de conjunto, con otras harpas y/o guitarras participando en el grupo de acompañamiento. Es así al menos en el caso del impreso *Luz y norte musical* de Lucas Ruiz de Ribayaz y, seguramente, en los manuscritos Senorami y Escornalbou de Barcelona, entre otros<sup>42</sup>.

Finalmente, queda por considerar, de nuevo, el *Arte conciso* de Francisco Díaz de Guitián, cuya voluntad de crear un sistema de notación universal nos proporciona un raro ejemplo de cifra para voz y acompañamiento continuo a principios del siglo XVIII<sup>43</sup>, abierto igualmente a la escritura instrumental en conjuntos más o menos amplios.

En otro ámbito, tampoco pueden ser ignoradas las tablaturas para acompañamiento o dirección, como las conservadas en los manuscritos de Levoča (Eslovaquia)<sup>44</sup>. Constituyen un interesante ejemplo de la variedad de uso de estos formatos y, al mismo tiempo, confirman su utilización fuera del colectivo de tañedores.

<sup>37</sup> Puede verse APEL, Willi: *The notation of polyphonic music...*, empezando por la tabla inserta en la página XXV.

<sup>38</sup> APEL, Willi: *The notation of polyphonic music...*, p. XXIII.

<sup>39</sup> Véase parte II, apartado III.1.11 y parte II, Venegas y Cabezón.

<sup>40</sup> Véase parte III, Fuentes perdidas, IX.

<sup>41</sup> Véase parte III, Segovia, II.

<sup>42</sup> RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas: *Luz y norte musical...*; Archivo de la Provincia Franciscana de Cataluña, signatura 5-C-16. Para las referencias oportunas, véase parte III, Ribayaz, V, Senorami, III y Escornalbou, además de Otras fuentes.

<sup>43</sup> La obra sólo se conoce por referencias secundarias. Véase, parte III, Díaz de Guitián, II.

<sup>44</sup> KITE-POWELL, Jeffery: “Notating-Accompanying-Conducting: Intabulation Usage in the Levoča Manuscripts”, en *Proceedings of the Göteborg International Organ Academy (1994)*, Hans Davidson y Sverker Jullander (ed.), Göteborg Universitet, 1995, p. 99-129.

Con esta panorámica, resulta manifiesto que la clasificación de Apel no puede mantenerse, por tanto, de forma hermética, al menos por lo que respecta a la historia de la cifra hispana, pero seguramente tampoco por lo que respecta a la historia de las tablaturas en general. Posiblemente, la difusión de la cifra como sistema notacional fue mucho más extensa de lo que generalmente se acepta, abarcando a ministriles, cantantes y compositores, tanto en música solística como de conjunto. Del mismo modo, en un ámbito más amplio, los diferentes tipos de tablatura debieron ser comunes en la transmisión de repertorios musicales entre músicos de toda condición y para usos muy diversos.

#### I.4.- El aspecto críptico

Como ya se ha comentado más arriba, el término castellano cifra adquiere un significado que no puede escapar a su consideración criptográfica, aspecto que, en mi opinión, enriquece notablemente su contenido semántico como sistema de notación musical.

La relación entre música y criptografía viene de antiguo. Por el simple hecho de que la música se concibe y describe a veces como un sistema de comunicación sólo inteligible para el iniciado, se establece una relación inmediata entre ésta y los códigos cifrados en general<sup>45</sup>. Pero, además, conviene considerar el uso histórico que se ha hecho de las figuras musicales para la codificación de mensajes secretos. Dentro del ámbito hispano, baste considerar, por ejemplo, las utilizadas por Felipe II en torno a 1560, que traducían las letras del alfabeto a notación de canto de órgano<sup>46</sup>, de manera semejante a como lo presenta Athanasius Kircher en su *Musurgia Universalis* de 1650 (ilustración 7).

Pero no nos interesa referirnos aquí a esa utilización de signos musicales en los lenguajes criptográficos y estenográficos. Tampoco, a la confección de anagramas musicales o lenguajes comunicables mediante la música<sup>47</sup>. Pero sí nos interesa reflexionar sobre esos mismos procesos criptográficos por cuanto se refiere a la cifra musical hispana.

El mismo fray Juan Bermudo apunta al uso de la cifra en este sentido, cuando escribe en su *Declaración de instrumentos musicales* de 1555:

“Qualquier tañedor estudioso puede inventar (a ymitación de éstas) otras cifras, las quales él sólo entenderá, y a quien él las declare”<sup>48</sup>.

En realidad, todos y cada uno de los sistemas de cifra que en este estudio se describen se presentan como verdaderos códigos secretos, sólo descifrables mediante el

<sup>45</sup> Para una introducción sobre estos aspectos, SAMS, Eric: “Cryptography, musical”, *NGD*, vol. 5, p. 78-82.

<sup>46</sup> DEVOS, J. Paul: *Les chiffres de Phillipe II (1555-1598) et du Despacho Universal durant le XVIIe siècle*, Bruselas, Académie Royale de Belgique, 1950. Aparte de esta referencia, existe una extensa bibliografía sobre la criptografía en general, fácil de localizar y que evito citar aquí.

<sup>47</sup> Sobre la cuestión, entre otros, CHAILLEY, Jacques: “Anagrames musicales et langages communicables”, *Revue de Musicologie*, 67, 1, 1981, p. 69-79.

<sup>48</sup> BERMUDO, fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555, libro cuarto, capítulo 42, fol. 84v. Parte III, Bermudo, IX.2.3.

correspondiente “arte de cifra” que precede a cada uno de los impresos en consideración, declarando sus claves a modo de contracifra.

## §. II.

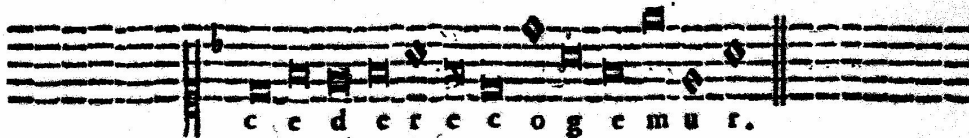
### *Steganographia Musurgica.*

**A**ltera Steganographia Musurgica consistit in impenetrabili quadam per musicos characteres scribendi ratione, estque multiplex. Nam primò omnia clauaria siue tastaturæ prædictorum instrumentorū huic negotio seruire possunt, ita vt singulæ literæ palmulis adscriptæ, singulis alphabeti literis respondeant. Vel per notas musicales, atque hoc iterum per ascensum & descensum notarum, ita tamen, vt breues ascensum, semibreues descensum denotent, vt in sequenti exemplo.

#### *Alphabetum Steganographicum musicum.*



#### *Exemplum Steganographicum, in hisce vocibus cedere cogemur.*



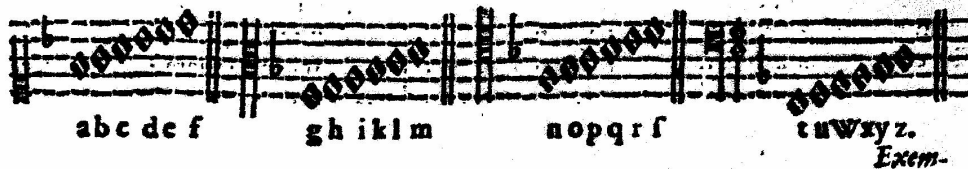
Hoc itaque pacto sub musicis notis, occultos animi sensus alteri præscribere poteris vel per diuersum notarum valorem, vt in sequenti alphabeti schemate patet.

### *II. Alphabetum Musicum.*



Vel per diuersas notas in diuersarum vocum signaturis, vt sequens.

### *III. Alphabetum Musicum in 4 vocibus.*



Exem-

Ilustr. 7: Athanasius Kircher, Musurgia universalis, libro IX, p. 362.  
*Stenographia musurgica.*

Sin embargo, el problema de los manuscritos es muy diferente. Sólo excepcionalmente incluyen algún tipo de declaración de la cifra, como ocurre en el *Libro de cyfra* de Oporto, por ejemplo. En el resto de casos, la descodificación de la música cifrada depende del reconocimiento del propio sistema por parte del tañedor o debe basarse en



elementos analíticos y de contexto, tanto de los aspectos meramente notacionales como de la composición en sí, por parte del transcriptor.

En el caso del *Arte conciso* de Francisco Díaz de Guitián, es la presencia de la misma pieza en un doble formato, en cifra y en notación de canto de órgano, lo que nos permite una casi perfecta descodificación del sistema<sup>49</sup>. En el caso de las cifras de los manuscritos Senorami y Escornalbou, así como las del manuscrito de Jerez de la Frontera<sup>50</sup>, partimos exclusivamente de la fuente como tal, aplicando criterios de similitud con otras cifras conocidas. Con todo, las peculiaridades de estas fuentes por cuanto respecta a su peculiar forma de notación rítmica, hacen muy difícil, si no imposible a veces, una correcta reconstrucción del contenido musical que transmiten como no sea mediante la localización de concordancias con otras fuentes.

Por añadidura, la mayor parte de las fuentes en estudio presenta peculiaridades notacionales de uno u otro género, que se apartan más o menos de la práctica común y cuya interpretación resulta a veces incierta. Es el caso de determinados signos aislados, como la Z usada como signatura de proporción menor por Luis Venegas de Henestrosa en el *Libro de cifra nueva*, descifrada esta vez con la ayuda de una fuente criptográfica, el manuscrito *Cifra, contra-cifra, antigua y moderna*, de Tomás Tamayo de Vargas<sup>51</sup>. Esa interpretación incierta se da también en el caso de algunos signos de ornamentos que encontramos en determinadas fuentes<sup>52</sup>.

En otras ocasiones, es una peculiar manera de leer e interpretar la cifra la que se intenta expresar mediante un lenguaje de aspecto críptico. Así ocurre, por ejemplo, en el caso del “ayrezillo de proporción menor” descrito por Francisco Correa en su *Facultad orgánica*, y que se refiere a una práctica notacional e interpretativa basada en la tradición de los organistas hispanos, pero ya desgraciadamente perdida y de difícil restauración<sup>53</sup>.

Finalmente, encontraremos fuentes en las que la negligencia del copista o del editor nos enfrenta a problemáticas relacionadas con la fiabilidad de la fuente. Desde errores fácilmente detectables hasta intrincados laberintos estructurales por resolver, como ocurre, por ejemplo, en los ejemplos del *Livre plaisant* de 1529<sup>54</sup>, en determinadas piezas de las *Obras de música* de Antonio de Cabezón<sup>55</sup>, de *Luz y norte musical* de

<sup>49</sup> Parte III, Díaz de Guitián, I y II.

<sup>50</sup> Ver parte III, Senorami, II, Escornalbou y Jerez, I.

<sup>51</sup> TAMAYO DE VARGAS, Tomás: *Cifra, contra-cifra, antigua y moderna*, manuscrito (1612), E:Mn, Ms 8940. Parte III, Venegas, III.2.2.

<sup>52</sup> Véase parte II, III.1.9.

<sup>53</sup> Parte II, III.1.8. y parte III, Correa, V.1.3.

<sup>54</sup> *Livre plaisant et tres utile pour apprendre a faire et ordonner toutes tabulatures hors le discant, dont et par lesquelles l'on peult facilement et legierement aprendre a iouer sur les manicordion, luc et flutes*, Amberes, Guillaume Vorsterman, 1529. Véase parte III, *Livre plaisant*, II.1 y II.2.

<sup>55</sup> CEA GALÁN, Andrés: “¿Quién te me enojó, Isabel? y otras preguntas sin respuesta en las obras de música de Antonio de Cabezón”, en *Cinco siglos de música de tecla española*, Luisa Morales, ed., Garrucha, Asociación Cultural Leal, 2007, p. 169-94 y CEA GALÁN, Andrés: “Nuevos pasajes corruptos en las *Obras de música* de Antonio de Cabezón”, *Diferencias*, 1, 2ª época, 2010, p. 67-98. También, parte III, Cabezón, V.

Lucas Ruiz de Ribayaz<sup>56</sup>, del manuscrito *Pensil deleitoso*<sup>57</sup>, del *Libro de cyfra* de Oporto<sup>58</sup> o del manuscrito de Jerez<sup>59</sup>.

Estas circunstancias no merman el interés por estas fuentes. Al contrario, en el caso de los manuscritos sirven para situarlas en su preciso contexto, a veces como productos destinados a un consumo personal y, por tanto, sujetos a claves descifrables sólo por el propietario o usuario de la fuente. En el caso de los impresos, revelan la utilización de técnicas de impresión tal vez demasiado rudimentarias, problemas en la transmisión de la fuente original o, simplemente, incompetencia del compositor, del copista o del impresor.

### **1.5.- Algunas conclusiones terminológicas**

Por más que la bibliografía al uso considere el término tablatura exclusivamente ligado a la música instrumental y a la música para instrumento solista, lo expuesto anteriormente invita a considerar que tales límites no pueden ser en ningún caso estrictos ni restrictivos, ni desde el punto de vista gráfico, ni desde el punto de vista de su destino y uso, ni desde el punto de vista de su funcionamiento en relación con la conducta del intérprete frente al formato. Tanto más si consideramos que el concepto tablatura, por su extensión universal, debería englobar al de cifra o, al menos, equipararse a él.

Téngase en cuenta que tales restricciones impuestas a la tablatura no son de aplicación a la cifra hispana en absoluto, pues aquí el término identifica con total claridad a los sistemas que usan principalmente letras o números como forma de representación, generalmente en el ámbito instrumental pero con incursiones en lo vocal, unas veces como música solista y otras veces como música de conjunto.

En base a todo lo dicho anteriormente, en el presente trabajo utilizaré ambos términos, *cifra* y *tablatura*, de forma indistinta pero con algunas matizaciones. El término genérico *tablatura*, pero ya sin comillas ni cursivas, se usará para designar tanto el formato notacional como su soporte físico en fuentes musicales no hispanas que utilicen letras, números u otros caracteres de texto, generalmente en el ámbito de la música instrumental. En cambio, cuando se trate de fuentes específicamente designadas como *intavolatura* o sus variantes en italiano, se preferirá la forma léxica original. La palabra *cifra* designará al formato notacional usando números, letras u otros caracteres exclusivamente cuando nos refiramos a una fuente del ámbito hispano, pero sin restricción alguna en cuanto a funcionalidad o destino. No obstante, usaré el plural *cifras* para referirme a veces a los caracteres de la tablatura en general.

Para evitar circunloquios innecesarios y equívocos, propongo también el uso de la palabra *intabulación*, sin comillas ni cursivas, para referirme a las piezas “puestas en cifra”, lleven glosa o no la lleven, tomándola de los términos equivalentes existentes en otros idiomas.

---

<sup>56</sup> Parte III, Ribayaz, VIII.

<sup>57</sup> Parte III, *Pensil deleitoso*, IV.

<sup>58</sup> Parte III, Oporto, IV.1 y IV.2.

<sup>59</sup> Parte III, Jerez, II.

La palabra *intabulatura*, igualmente en caracteres normales, se usará aquí para referirse a fuentes de música de tecla en el formato de pautas superpuestas con figuras de valor, esto es, en partitura de teclado o *keyboard score*, sean italianas o no, pero correspondientes a los siglos XVI y XVII.

Por su parte, el término *partitura* se usará para definir el formato en notación de canto de órgano sobre pautas separadas para cada voz, superpuestas y con barras de compás.

Como ya se ha dicho, este estudio se refiere en exclusiva a las fuentes hispanas en cifra, con especial interés en la música para tecla. Esta orientación exigiría, en sentido estricto, la realización de un estudio paralelo sobre las fuentes hispanas en partitura que mostrase del mismo modo tanto sus peculiaridades notacionales como los aspectos relacionados con la interpretación en su contexto organológico, musical, pedagógico y social. Es trabajo que me reservo para una ocasión futura.

## II.- HACIA UNA CLASIFICACIÓN DE LAS TABLATURAS

Al margen de otras consideraciones ya analizadas, independientemente de su destino instrumental o vocal y dejando aparte su adscripción a conceptos geográficos más o menos difusos (como “tablatura de laúd francesa” o “tablatura alemana de tecla”, por ejemplo), propongo en este estudio una clasificación de las tablaturas de un modo general en torno a dos criterios fundamentales que tienen en cuenta, más bien, las características del sistema gráfico utilizado. Por un lado, en función de la presencia de series de caracteres alfabéticos o numéricos. Por otro, en función del carácter continuo o cíclico de esas series.

Las series cíclicas o cerradas son aquellas basadas en un número limitado de caracteres que cambian de significado bien por medio de la incorporación de caracteres suplementarios, como puntos o vírgulas, bien por su diversa ubicación sobre las pautas de posición. Las series continuas, correlativas o abiertas son aquellas en las que existe un número indefinido de caracteres, cada uno de los cuales designa una sola y exclusiva posición o nota.

Además, conviene considerar separadamente las cifras de significado acordal, características de los *alfabetos* y cifras de rasgueado para guitarra y otros.

A partir de esta clasificación inicial, se pueden establecer cinco tipo básicos de tablaturas que se describen a continuación.

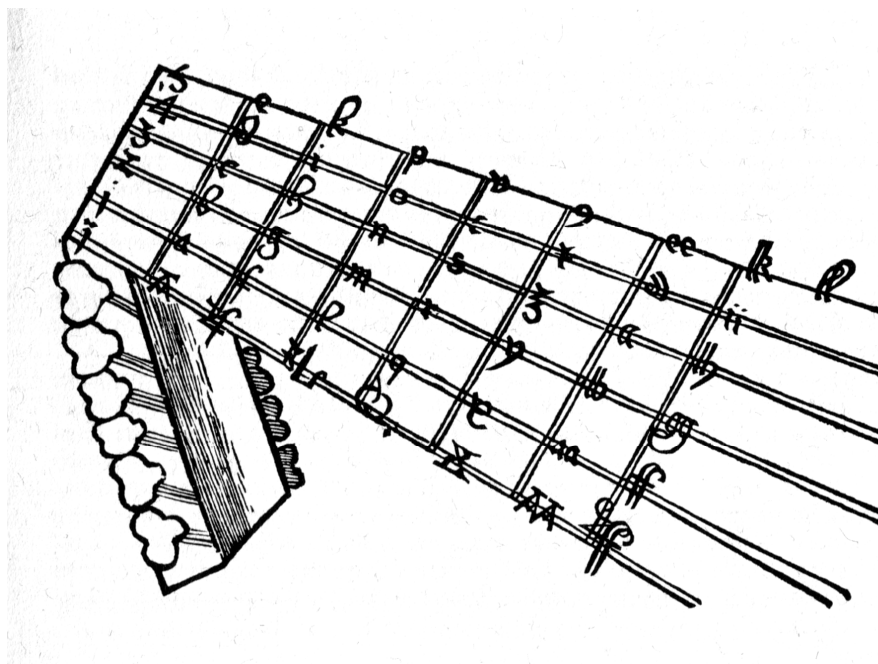
### II.1.- Sistema alfabético continuo

En principio, tales tablaturas pueden ponerse en relación con los sistemas de notación alfabética del tipo A-P que se documentan en fuentes musicales de los siglos IX-X, y que denominados usualmente como “notación boeciana”<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> APEL, Willi: *The notation of polyphonic music...*, p. 21.

Es el sistema que se encuentra, por ejemplo, en las antiguas tablaturas de laúd alemanas, en uso desde finales del siglo XV a finales del siglo XVI. En ellas, cada letra del alfabeto designa una posición única en cada cuerda y traste siguiendo un orden transversal en el mástil. Este tipo de tablatura es el descrito, por ejemplo, en la *Musica getutscht* de Sebastian Virdung (1511)<sup>61</sup>, libro de cierta difusión en España (ilustración 8)<sup>62</sup>.



Ilustr. 8: Sebastian Virdung, *Musica getutscht*, fol. [Kiv].  
Declaración de los caracteres de la tablatura para laúd.

Dentro del ámbito hispano, fray Juan Bermudo describe en su *Declaración de instrumentos musicales* de 1555 un sistema de este tipo para la tecla, lo que resulta un caso único en el panorama musical de su tiempo. El sistema comprende 28 signos, semejantes en apariencia a los utilizados en la tablatura alemana para laúd, que designan cada una de las teclas blancas del instrumento. Las notas alteradas se expresan mediante una X colocada junto al signo diatónico correspondiente. El sistema es recomendado para “el que no supiere cosa alguna de canto”<sup>63</sup>. Sin embargo, no se conoce ningún ejemplo de música para tecla escrito según esta cifra de tipo alfabético continuo.

<sup>61</sup> VIRDUNG, Sebastian: *Musica getutscht*, Michael Furter, Basel, 1511. Ed. facsímil de Klaus Wolfgang Niemöller, Bärenreiter, Kassel, 1970. Puede verse también APEL, Willi: *The notation of polyphonic music...*, p. 72-80, quien incluye una lista de fuentes e ilustraciones.

<sup>62</sup> Parte III, *Livre plaisant*, III.

<sup>63</sup> BERMUDO, fray Juan: *Declaración...*, libro cuarto, capítulo 42, fol. 84v. Véase parte III, Bermudo, IX.1.

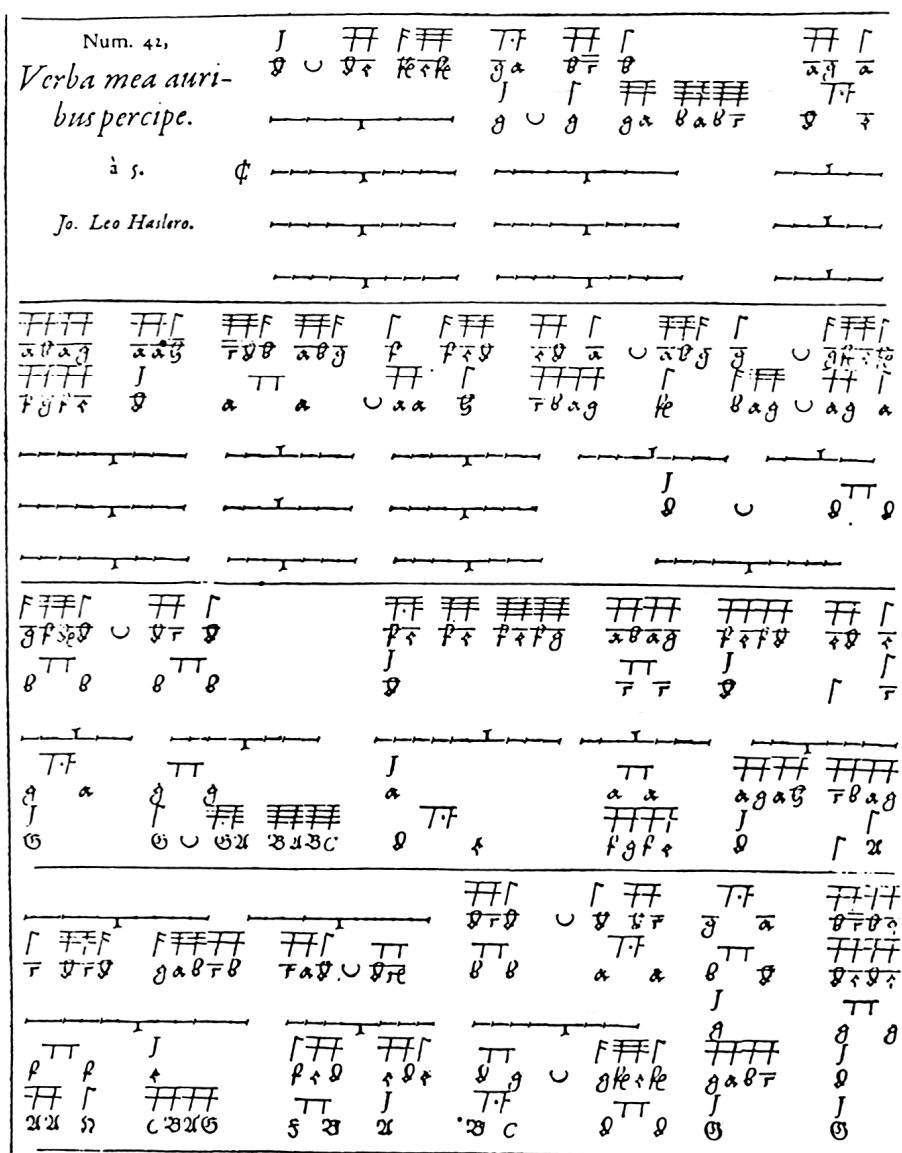
Nº. 50. (Z) *Alendst gemeyn*

The image shows a handwritten musical score for a keyboard instrument, likely a lute or a similar stringed instrument. The score is written in a system of eight staves. The notation is a mix of standard musical notes and a system of letters (a, b, c, d, e, f, g) placed above or below the notes, which is characteristic of German lute tablature. The letters are often accompanied by accidentals (sharps, flats, naturals). The music is in a common time signature (C). The piece is titled 'Nº. 50. (Z) Alendst gemeyn'.

Ilustr. 9: D:Mbs, Cim. 352b (olim Mus. MS 3752), *Buxheimer Orgelbuch*, fol. 25.  
Ejemplo de antigua tablatura alemana para teclado.

## II.2.- Sistema alfabético cíclico

La muestra de tablatura para teclado más antigua que conocemos, el Robertsbridge Codex (ca. 1325-50)<sup>64</sup>, utiliza ya esta forma de notación que parece derivar de la notación alfabética cíclica del tipo A-G que se encuentra en fuentes medievales<sup>65</sup>. El mismo sistema se consolida en las antiguas tablaturas germánicas para tecla en uso entre los siglos XV y XVI (ilustración 9) y se adapta a las nuevas tablaturas alemanas para el teclado a partir del impreso de Nicolaus Ammerbach de 1571<sup>66</sup>, alcanzando vigencia hasta la primera mitad del siglo XVIII (ilustración 10).



Ilustr. 10: Bernhard Schmid, *Tabulatur Buch*, 1607, s.f.  
Ejemplo de nueva tablatura alemana para teclado.

<sup>64</sup> Londres, British Library (GB:Lbm), Add. 28550.

<sup>65</sup> APEL, Willi: *The notation of polyphonic music...*, p. 21 y 37ss. También MOLL, Melissa K.: *A performer's guide to keyboard notation from the Middle Ages to the beginning of the baroque*, DMA, University of OIwa, 2006, Ann Arbor, UMI, p. 39-116.

<sup>66</sup> AMMERBACH, Elias Nicolaus: *Orgel oder Instrument Tabulatur*, Leipzig, 1571.

El mismo sistema alfabético cíclico será la base de la notación para laúd de los siglos XVI y XVII que denominamos genéricamente “tablatura francesa” (ilustración 11). Ésta se extiende, no obstante, a fuentes germánicas e inglesas, así como a otros instrumentos de mástil, incluyendo a la tiorba o *chitarrone*, al archilaúd, la guitarra, la lira, la angélica, la *viola da gamba*, el cistro y otros, hasta entrado el siglo XVIII (ilustración 12).



Ilustr. 11: Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, 1636, livre second des instruments, p. 87.  
Ejemplo de tablatura francesa para laúd.

En las tablaturas para instrumentos de mástil, la serie alfabética (a b c d e f g h i k l m) designa las posiciones en los sucesivos trastes, comenzando con la cuerda al aire. Cada letra adquiere un significado de altura distinto en función de la cuerda sobre la que se asienta, representadas éstas en la tablatura mediante líneas horizontales semejan- do pautas.

En las tablaturas para tecla, se usan siete símbolos alfabéticos (a b c d e f g) que se corresponden con cada una de las siete teclas diatónicas dentro de la octava a partir de La y en correspondencia con la nomenclatura de los signos de la mano guidoniana. Estas letras se repiten en octavas sucesivas añadiendo caracteres suplementarios distintivos. Éstos pueden ser puntos, vírgulas o rayas, pero las octavas también pueden diferenciarse mediante el uso de letras mayúsculas y minúsculas o mediante letras de tipos o tamaños diversos.



Ilustr. 12: Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, 1636, livre quatriesme des instruments, p. 207.  
Ejemplo de tablatura alfabética para lira.

Dentro del ámbito hispano aquí en estudio, pertenecen a esta categoría las cifras que aparecen en el *Livre plaisant*, en el *Arte novamente inventada pera aprender a tanger* de Gonzalo de Baena (1540)<sup>67</sup> y en el manuscrito de Jerez de la Frontera (ca. 1740-50). No obstante, las tres fuentes se diferencian en diversos aspectos como, por ejemplo, en la forma de señalar las teclas sostenidas o bemoles: indistintamente con una **s** en el *Livre plaisant*, signo derivado de los sufijos alemanes –is o –es; mediante un caracter diatónico invertido en el *Arte* de Gonzalo de Baena y mediante un uso particular de los habituales signos # y b en el manuscrito de Jerez<sup>68</sup>.

Por su parte, también fray Juan Bermudo ofrece la descripción de un sistema alfabético cíclico en su *Declaración de instrumentos musicales* de 1555. Su originalidad reside en el establecimiento de la pauta alfabética C D E F G A B, esto es, desde Ut, repetida en octavas sucesivas con caracteres diferentes en tipo y tamaño<sup>69</sup>. Pero, por desgracia, Bermudo no ofrece ningún ejemplo de este tipo de cifra ni se conserva ninguna fuente musical que utilice esta forma de notación.

<sup>67</sup> BAENA, Gonzalo de: *Arte novamente inventada pera aprender a tanger*, Lisboa, German Galharde, 1540.

<sup>68</sup> Parte III, *Livre plaisant*, II.1; Baena, II y III; Manuscrito de Jerez, II.

<sup>69</sup> Parte III, Bermudo, IX.2.3.



### II.3.- Sistema numérico continuo

El sistema numérico continuo no se detecta en las fuentes para instrumentos de mástil, con la única excepción del raro fragmento para cítara del manuscrito *Ramillete florido* de fray Benito (1744)<sup>70</sup>. Sin embargo, esta cifra tuvo aplicaciones en la tecla y el harpa, en fuentes hispanas, italianas y francesas.

Pertenece a este grupo una de las tablaturas de tecla que trae fray Juan Bermudo en la *Declaración de instrumentos musicales*. Cada tecla recibe un número de guarismo diferente en una serie continua. Comienza desde el punto más grave (Ut), que se señala mediante un 1, numerándose el resto de teclas según la secuencia aritmética hasta alcanzar el último punto agudo. El sistema admite dos variantes, según se incluyan o no las teclas cromáticas en el cómputo. En la de tipo diatónico, las notas alteradas recibirían una señal junto a la cifra diatónica correspondiente. Los mismos sistemas son de aplicación al harpa de una o de dos órdenes<sup>71</sup>.

La cifra continua cromática para el harpa de dos órdenes aparece también descrita en la *Harmonie universelle* de Marin Mersenne (1636)<sup>72</sup>, en dos versiones. Una en orden ascendente “comme font les italiens”, que resulta idéntica a la descrita por Bermudo; otra, en orden descendente, de agudo a grave<sup>73</sup>.

Hasta donde llega mi conocimiento, no se conoce ninguna fuente de música escrita con este sistema de cifra cromática para el harpa ni en España, ni en Italia ni en Francia. Pero sí se conservan fuentes de tipo numérico continuo diatónico: el ejemplo de Bermudo en su *Declaración* (1555), la *Intavolatura de cimbalo* de Antonio Valente (1576), los manuscritos Senorami y Escornalbou de Barcelona, además de una tablatura de procedencia italiana conservada en la Biblioteca del Conservatorio de Florencia y la *addenda* manuscrita al ejemplar de los *Balli d'arpicordo* de Giovanni Picchi (Venecia, 1621) conservada en el Fondo Chilesotti de la Biblioteca de Bassano del Grappa (Vicenza, Italia). Además, el sistema es citado todavía por fray Pablo Nassarre en su *Escuela música* de 1724<sup>74</sup>.

### II.4.- Sistema numérico cíclico

Pertenecen a esta categoría las tablaturas para instrumentos de mástil italianas e hispánicas desarrolladas, al menos, desde muy principios del siglo XVI. Usan una cantidad limitada de caracteres numéricos (0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 X XI) que cambian de significado interválico en función del orden de cuerdas sobre el que se colocan en la pauta. Junto al alfabético cíclico, este sistema presenta la máxima eficiencia, lo que viene corroborado por su uso prácticamente ininterrumpido hasta la actualidad, a través

<sup>70</sup> SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: “Fuentes bibliográficas para el estudio de la cítara y su repertorio en España (siglos XVIII-XIX)”, en *De musica hispana et aliis, Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló*, Universidade de Santiago de Compostela, 1990, vol. 2, p. 259-75.

<sup>71</sup> Véase parte III, Bermudo, IX.1, IX.3 y IX.5.

<sup>72</sup> MERSENNE, Marin: *Harmonie universelle, contenant la theorie et la pratique de la musique*, París, Sebastien Cramoisy, 1636, livre troisième des instrumens à chordes, proposition XXIV, p. 171.

<sup>73</sup> Los textos originales de Mersenne se incluyen en parte III, Bermudo, IX.3.

<sup>74</sup> Veánse, respectivamente, en parte III, Bermudo, X.1, X.2 y X.3; Valente, III; Senorami, II; Escornalbou; Nassarre, I.2; Bermudo, IX.3 y Otras fuentes.

del repertorio de la guitarra barroca, la guitarra romántica, la guitarra flamenca y otros instrumentos de la misma familia<sup>75</sup>.

También utiliza este sistema numérico cíclico la “cifra nueva” hispana. Ésta aparece impresa por vez primera en el *Libro de cifra nueva* de Luis Venegas de Henestrosa (1557) y es la utilizada también en las *Obras de música* de Antonio de Cabezón (1578) y en la *Facultad orgánica* de Francisco Correa (1626), así como en un número importante de manuscritos: Ajuda, Saldívar, Segovia, Carrión, *Pensil deleitoso*, Cuenca, *Libro de cyfra* de Oporto y *Quadern* de Barcelona, más las adiciones a los impresos de Cabezón y Correa conservadas en los ejemplares de la Biblioteca Nacional de España en Madrid y en la colección de Jean Ferrard de Bruselas<sup>76</sup>. También se explican los pormenores de esta cifra en el *Arte de canto llano, órgano y cifra* de 1649 y en la *Escuela Música* de fray Pablo Nassarre de 1724<sup>77</sup>.

La cifra nueva toma los siete primeros elementos de la serie aritmética (1 2 3 4 5 6 7), haciéndolos corresponder con las siete teclas blancas existentes dentro de la octava, a partir de Fa. Las diferentes octavas se diferencian mediante la incorporación de diferentes puntos, rasgos o vírgulas a las cifras. Las notas alteradas adquieren los signos de # o b junto a los números correspondientes. Estos caracteres se colocan sobre una pauta horizontal, en la que cada línea corresponde al itinerario de una voz de la polifonía, con el *cantus* siempre en la línea superior. En este sentido, el sistema se encuentra estrechamente relacionado con el formato en partitura, reduciendo los pentagramas a líneas, eliminando claves y suplantando las notas por cifras.

En el impreso de Luis Venegas de Henestrosa, el sistema se describe como “para tecla, harpa y vihuela”. Al margen de otras consideraciones, Venegas pretende la difusión de un sistema de notación de carácter universal, útil también incluso para la representación del canto llano y de la polifonía vocal. Desde luego, su cifra no pudo luchar contra la eficiencia de la cifra numérica de tipo cíclico propio de la vihuela, a la que nunca desbancó, pero sí es verdad que su sistema fue adoptado también para el harpa en el mundo hispánico, aunque no sin algunas variantes, como la ausencia de signos para las pausas y para las ligaduras.

Si dejamos aparte el supuesto libro en cifra de Andrés Lorente, hoy perdido<sup>78</sup>, la primera fuente específicamente para harpa que usa esta “cifra nueva” es el impreso *Luz y norte musical* de Lucas Ruiz de Ribayaz (1677), al que siguió el *Compendio numero de cifras* de Diego Fernández de Huete (1702 y 1704)<sup>79</sup>. Siguiendo la línea de estos impresos, poseemos también unos diez manuscritos hispánicos en cifra nueva para harpa de finales del siglo XVII y principios del XVIII<sup>80</sup>, además del fragmento de Palacios de Goda<sup>81</sup>. De la identidad entre la cifra nueva para tecla y harpa habla elocuentemente el hecho de que, a veces, se mezclen piezas para uno y otro instrumento dentro de la misma fuente. Es el caso de *Pensil deleitoso*, del *Libro de cyfra* de Oporto o

<sup>75</sup> Para una descripción más detallada, con ilustraciones, parte III, Mudarra, II y Bermudo, X.4 y Ribayaz, III. También, entre otros, APEL, Willi: *The notation of polyphonic music...*, p. 56-63.

<sup>76</sup> Véanse las referencias respectivas en la parte III y en la bibliografía.

<sup>77</sup> Parte III, *Arte* 1649 y Nassarre.

<sup>78</sup> Véase parte III, Obras perdidas, XXII.

<sup>79</sup> Véase parte III para las referencias correspondientes, Huete y Ribayaz.

<sup>80</sup> Para una lista y descripción de estas fuentes para harpa, véase parte III, Otras fuentes.

<sup>81</sup> Parte III, Palacios de Goda.

de las *addenda* manuscritas al ejemplar de la *Facultad orgánica* de Correa en la Biblioteca Nacional de España<sup>82</sup>.

La única prueba de la utilización de este sistema fuera del ámbito hispano es su mención en el *Traité des instruments* de Pierre Trichet (ca. 1640), quien incluye como ilustración un fragmento en cifra extraído de las *Obras de música* de Cabezón<sup>83</sup>.

Otro tipo de cifra numérica cíclica concebida en España fue el *Arte conciso* de Francisco Díaz de Guitián, ya citado. Usa una secuencia alfanumérica correspondiente a los doce semitonos contenidos en una octava (0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 X H), a partir de Do. Estas cifras se colocan debajo, entre o encima de una pauta formada por dos líneas de color rojo para determinar hasta tres octavas de extensión. El sistema se ofrece como universal, esto es, apto para instrumentos y voces. En sentido y forma se relaciona con otras propuestas aparecidas en Inglaterra, Italia o Francia a lo largo de los siglos XVII y XVIII, tendentes a la simplificación del sistema notacional mediante la sustitución de notas por cifras. Desgraciadamente, sólo poseemos una muestra manuscrita de este tipo de cifra, en el expediente del pleito mantenido por Díaz de Guitián contra el impresor Joseph de Torres en 1709-11, y se desconoce el alcance que pudo tener su difusión<sup>84</sup>.

Ya en 1754, Pablo Minguet e Yrol ofrecerá en sus *Reglas y advertencias generales* un ejemplo de cifra numérica cíclica (1 2 3 4 5 6 7) para la notación de psalterio, pero a partir de la nota Sol y sin relación directa con los sistemas antes descritos<sup>85</sup>.

## II.5.- La cifra acordal

Entre los aspectos que caracterizan el tránsito entre los siglos XVI y XVII en el campo musical, hay que contar con el proceso de definición de la práctica del bajo continuo. Ese proceso vino acompañado de una revolución de los aspectos notacionales, no sólo por lo que respecta al uso de la partitura para el acompañamiento vocal al teclado, sino también por el desarrollo de nuevos formatos para “suonare sopra il basso”. Estos formatos incluyeron la incorporación de cifrados de tipo interválico y la invención de los *alfabetos* para los instrumentos de cuerda pulsada<sup>86</sup>. Estos alfabetos constituyen una tipología de cifra acordal, en la que un sólo signo representa a un acorde y no a una nota individual, de una forma semejante a como ocurre en la actualidad en el cifrado harmónico denominado “americano”.

<sup>82</sup> Para las referencias, parte III, *Addenda* a la *Facultad orgánica* en E:Mn; *Pensil deleitoso*, IV y Oporto, I.3.

<sup>83</sup> París, Bibliothèque Sainte-Geneviève (Psg), Ms 1070, fol. 14. TRICHET, Pierre: *Traité des instruments* (ca. 1640). Ed. facsímil, *Méthodes et traités*, série I, *France 1600-1800*, París, Fuzeau, 2005. Véase, parte III, Cabezón, VI.

<sup>84</sup> Para las referencias precisas, parte III, Díaz de Guitián, II.

<sup>85</sup> MINGUET E YROL, Pablo: *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y más usuales*, [Madrid, ¿Joaquín de Ibarra?], [1754].

<sup>86</sup> Sobre esta cuestión, CEA GALÁN, Andrés: “Cantar Victoria al órgano. Documentos, música y praxis”, en *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies*, Javier Suárez-Pajares y Manuel del Sol (ed.), Madrid, ICCMU, 2013, p. 307-57, con referencias suplementarias. Para un panorama sobre los diferentes alfabetos y cifras de rasgueado catalanas, castellanas e italianas, ESSES, Maurice: *Dances and instrumental differences in Spain during the 17th and early 18th centuries*, Pendragon Press, 1992, vol. 1, p. 148-72.

El estudio de estos alfabetos para instrumentos de cuerda pulsada no es objeto de estudio aquí<sup>87</sup>. Sin embargo, el sistema se citará a propósito del impreso *Luz y norte musical* de Lucas Ruiz de Ribayaz, que sí las contiene bajo la denominación “cifras de rasgueado”<sup>88</sup>. También en el manuscrito Senorami se contienen ejemplos de acompañamiento con cifrados de este tipo, como se comentará en su lugar<sup>89</sup>.

En el campo de la música de tecla, sólo el manuscrito de Jerez ofrece un insólito caso de uso de cifra acordal, al parecer único en el panorama europeo, que merece especial atención y que se analiza más detenidamente en el capítulo correspondiente de la parte III<sup>90</sup>.

## II. 6.- Otros elementos de clasificación tipológica

Dentro de la clasificación genérica anteriormente expuesta, cabe establecer otros cuatro diferenciadores tipológicos. Dos se refieren a la representación de la altura: concepto de ámbito y concepto de base. Otros dos tienen que ver con la representación del ritmo: número de figuras al compás y forma de la notación rítmica. Estos cuatro elementos servirán para establecer tanto diferencias como asociaciones entre las fuentes objeto de estudio.

### II.6.1.- El concepto de ámbito

Es de aplicación a cualquiera de los tipos de tablatura, pero resulta especialmente relevante en las cifras para tecla y harpa. Define, por un lado, la extensión total diatónica de un sistema y se expresa mediante sus notas extremas. Así, por ejemplo, C-c’’. Ese ámbito estará en relación directa con el instrumento de referencia al que se destina la música de la fuente y, en una perspectiva histórica, evolucionará en la medida que lo hace el medio organológico<sup>91</sup>.

Además, puede definirse para cada tablatura un ámbito cromático, esto es, el número de bemoles y sostenidos que utiliza y sobre qué signos. Ese ámbito es nulo en el caso del harpa de una orden, abarca cinco variantes (b, eb, f#, c# y g#) en el repertorio general de los siglos XVI y XVII o puede incluir signos adicionales para los modos transportados (como d#, ab u otros)<sup>92</sup>.

Estas variantes sirven para definir, a su vez, el concepto de base que se discute a continuación.

---

<sup>87</sup> Al efecto, pueden consultarse los trabajos de VALDIVIA SEVILLA, Francisco Alfonso: *Guitarra, sistemas de notación y música popular. Los sistema de notación abreviada de acordes y la popularización de la guitarra en España durante el siglo XVII*. Tesis, Universidad de Málaga, 2011 y NAVARRO GONZÁLEZ, Julián: *La enseñanza de la guitarra barroca solista: Diseño de un instrumento para el análisis de su repertorio*. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2007.

<sup>88</sup> Véase parte III, Ribayaz, III y V.

<sup>89</sup> Parte III, Senorami, I.

<sup>90</sup> Parte III, Jerez, II.

<sup>91</sup> Para el caso de las fuentes hispanas, véase parte II, III.2.1.

<sup>92</sup> Parte II, III.2.2.

## II.6.2.- El concepto de base

Este concepto es de aplicación sólo a las tablaturas cíclicas o cerradas y se refiere al número de caracteres de que consta la secuencia de cifras. Pueden ser siete, correspondientes a la gama diatónica o doce, correspondientes a la gama cromática.

En principio, pueden considerarse en base doce todas las tablaturas cíclicas para laúd, vihuela, guitarra y similares. La excepción son aquellas tablaturas para instrumento de mástil que no alcanzan en su desarrollo siquiera las doce posiciones del mástil, cuya base puede ser menor. De hecho, estos instrumentos resultan deudores de una estructura netamente tetracordal, en base seis, según la posición ordinaria de los equisonos.

Dejando aparte las tablaturas para instrumentos de mástil, todas las cifras de tipo cíclico que aquí se estudian son de base siete. La única en base doce es la inventada por Francisco Díaz de Guitián, una cifra que no es específicamente para tecla o harpa, sino para voces e instrumentos en general<sup>93</sup>. No obstante, hay que considerar como muy posible que fray Juan Bermudo hubiese ya ideado una cifra en base doce para ser aplicada a su órgano afinado en temperamento igual, aspecto éste imposible de constatar por la ausencia de los libros sexto y séptimo de la *Declaración de instrumentos musicales*<sup>94</sup>.

La importancia de determinar la base de la tablatura reside en la relación que el sistema de cifra establece, en el contexto de la teoría modal, con el sistema de solmisación hexacordal, de base seis. En este sentido, conviene considerar la probable influencia de las tablaturas de teclado en base siete en la configuración, asentamiento y difusión del sistema de solmisación heptacordal a lo largo de los siglos XVI y XVII, tal como deja entrever el impreso *Arte de canto llano, órgano y cifra* de 1649<sup>95</sup>. Por su parte, las cifras en base doce parecen relacionadas, más bien, con el desarrollo del temperamento igual, de doce semitonos iguales, definido en la práctica de los instrumentos de mástil desde mediados del siglo XVI<sup>96</sup>.

Un aspecto asociado a la base es la determinación del ámbito cromático y su modelo de representación cifrada. En las tablaturas de base doce, cada cifra representa simultáneamente a una nota y a su correspondiente enharmónica (C# = Db; Eb = D#, etc.). En cambio, en las tablaturas en base siete, las notas alteradas se hacen derivar de las naturales correspondientes y en esto hay variedad de usos entre las cifras aquí estudiadas.

Lo normal es utilizar el sistema heredado del concepto medieval de las *coniunctae*, aplicando sostenidos a F, C y G y bemoles a B y E (F#, C#, G# y Bb, Eb), lo que está de acuerdo con el marco de afinación de raíz mesotónica habitual durante los siglos XVI, XVII y parte del XVIII<sup>97</sup>. En este caso, la base se puede expresar como 7+5, siete signos naturales más cinco alteraciones. La base es la misma incluso si gráficamente no se

<sup>93</sup> Parte III, Díaz de Guitián, II.

<sup>94</sup> Sobre esta cuestión, parte III, Bermudo, X.5.

<sup>95</sup> Sobre esta cuestión, parte II, V y parte III, *Arte* 1649, II.

<sup>96</sup> Ver parte II, apartado IV.

<sup>97</sup> Sobre todo ello, véanse parte II, apartados III.2.2 y IV.

distingue entre sostenidos y bemoles, como ocurre en el *Livre plaisant* o en la *Intavolatura de cimbalo* de Antonio Valente<sup>98</sup>.

Sin embargo, fuentes como el manuscrito *Pensil deleitoso*, en el que se encuentran notas cromáticas adicionales para D# y Ab marcadas con sus propias cifras (6# y 3b), parecen relacionarse con sistemas mesotónicos extendidos asociados al uso de teclados dotados de subsemitonos (Eb/D# y G#/Ab), según se ha dicho más arriba. En estos casos, la base puede expresarse mejor como 7+7, siete signos diatónicos más siete cromáticos<sup>99</sup>.

Otro género de fuentes también sobrepasa la estructura cromática ordinaria, pero mantiene la estructura gráfica 7+5, utilizando las cifras cromáticas ordinarias para figurar las extraordinarias. Así ocurre en el *Compendio numeroso* de Fernández de Huete, el *Libro de cyfra* de Oporto o el manuscrito de Jerez<sup>100</sup>. En éste, por ejemplo, su base puede expresarse así: 7+5 (7+8), siete signos diatónicos más cinco cromáticos figurando siete diatónicos y ocho cromáticos. Tales fuentes pueden ponerse en relación con sistemas mesotónicos modificados o tendentes, en mayor o menor medida, al temperamento igual.

En sentido opuesto, los manuscritos Senorami y Escornalbou más los fragmentos de Palacios de Goda, todos para harpa de una orden, presentarían una expresión de base 7+0, es decir, siete notas diatónicas por octava, pero ninguna cromática. Esta base no presupone ningún tipo de temple determinado, pero sí permite la posibilidad de reaflinar algunas de las cuerdas diatónicas como cromáticas.

### II.6.3.- Número de figuras al compás

Es un término utilizado por Francisco Correa en su *Facultad orgánica* para referirse al número de figuras o cifras que tiene cabida en un compás de la tablatura. En su caso, sirve para establecer diferentes aspectos relacionados con la velocidad de ejecución de la glosa, el tiempo y la dificultad técnica, compositiva y conceptual de cada pieza. Así, determina cuatro categorías principales, con piezas de 8, 16, 24 y 32 figuras al compás, a las que se añaden otras magnitudes cuando se trata de secciones en proporción: de 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 14, 15 y 18 figuras al compás<sup>101</sup>. A efectos de clasificación, la cifra de Correa puede considerarse de nivel 32, en función del máximo número de figuras al compás que utiliza, aunque la mayor parte de las piezas del impreso no supera el nivel 16.

En el polo opuesto, el *Arte pera aprender a tanger* de Gonzalo de Baena (1540) se presenta como una tablatura de nivel cuatro, con un máximo de cuatro figuras por compás, algo que viene condicionado por el uso de una pauta de tipo reticular de poca versatilidad<sup>102</sup>. En el caso del *Libro de cifra nueva*, el sistema gráfico imagina cada compás compuesto por cuatro u ocho casillas, lo que implica hasta ocho figuras al compás (nivel ocho), con pocas excepciones.

<sup>98</sup> Parte III, *Livre plaisant*, II.1 y Valente, III.

<sup>99</sup> Véase parte II, III.2.2. y parte III, *Pensil deleitoso*, IV y Correa, IV.3.

<sup>100</sup> Parte III, Huete, IV.1.3 y VI.1; Oporto, III.4 y Jerez, II.

<sup>101</sup> Parte III, Correa, V.

<sup>102</sup> Parte III, Baena, III.1.

En sentido general, esta clasificación por número de figuras al compás permite calibrar el grado de eficiencia de una tablatura en la representación de las notas más voladas de la glosa, así como en la notación de estructuras rítmicas complejas. La mayor parte de las tablaturas son incapaces de representar valores rítmicos por debajo de su nivel correspondiente, lo que significa, entre otras cosas, que no tienen la capacidad de representar puntillos de aumentación sobre esos valores mínimos correspondientes a su nivel. Es esta una cuestión que conecta con el problema del “buen aire” descrito por fray Tomás de Santamaría o con el problema del “ayrecillo de proporción menor” que describe Francisco Correa, según se comenta más adelante<sup>103</sup>. En el *Libro de cifra nueva*, por ejemplo, también se producen complicaciones de representación rítmica en cuanto se introducen grupos de semicorcheas en un compás, al menos si no se utiliza notación rítmica separada, como se explica más en detalle en su lugar<sup>104</sup>.

Todo ello tiene que ver, entre otras cosas, con el grado de eficiencia del proceso editorial o de copia, de las previsiones espaciales que se tomen para su confección y del tipo de notación rítmica que se utilice, ya que, en definitiva, el concepto de número de figuras al compás se relaciona directamente con las tipologías de representación rítmica que trato a continuación.

## II.6.4.- La notación rítmica

Las tablaturas de cuatro y ocho figuras al compás generalmente prescinden de una notación rítmica suplementaria, sustituida simplemente por criterios de posición dentro de una retícula visible o imaginaria. Entre las fuentes aquí en estudio, es el caso del *Arte pera aprender a tanger* de Gonzalo de Baena y del *Libro de cifra nueva* de Luis Venegas de Henestros, respectivamente<sup>105</sup>. Pero también de la cifra manuscrita para vihuela inserta en el ejemplar impreso de las *Epistolarium familiarum* de Lucius Marineus Siculus (Valladolid, 1514), conservado en la British Library<sup>106</sup>. Sin embargo, lo normal es apoyar la cifra con figuras de canto de órgano u otros símbolos, colocados sobre la pauta o asociados a los caracteres numéricos o alfabéticos.

En las tablaturas alemanas para tecla o laúd, por ejemplo, el valor métrico asignado a una cifra se asocia gráficamente a ésta. Pueden ser puntos y barras verticales, como ocurre en el *Buxheimer Orgelbuch*<sup>107</sup> o adquirir la forma de plicas con corchetes que arrancan directamente encima de la letra correspondiente. En cuanto a su apariencia visual, se diría que son figuras de canto de órgano en las que la cabeza de la nota se ha sustituido por letras o números<sup>108</sup>. Entre las tablaturas aquí en estudio, este es el sistema que se encuentra en las cifras para tecla o laúd del *Livre plaisant* de 1518<sup>109</sup>. Esta forma de notación rítmica se perpetúa en el resto de tablaturas alemanas para tecla y se mantiene también como regla general en tablaturas para instrumentos de mástil tanto

<sup>103</sup> Parte II, apartado III.1.8.

<sup>104</sup> Parte III, Venegas, III.1 y III.2.

<sup>105</sup> Parte III, Baena, III.1 y Venegas, III.1 y III.2.

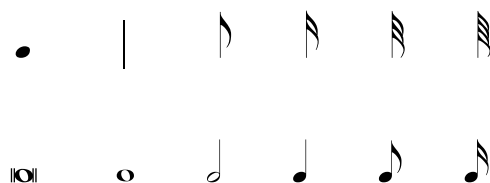
<sup>106</sup> CORONA ALCALDE, Antonio: “The earliest vihuela tablature: a recent discovery”, *Early music*, XX, 4, november 1992, p. 595-600.

<sup>107</sup> Este manuscrito se fecha hacia 1470 y se conserva en la Bayerische Staatsbibliothek de Munich (D:Mbs) con la signatura Cim.352b (olim Mus.3725). Véase también la ilustración 6 en esta parte I.

<sup>108</sup> Puede verse como ejemplo la ilustración 7 de esta parte I.

<sup>109</sup> Parte III, *Livre plaisant*, II.1, donde se incluye también una ilustración.

francesas como italianas. Generalmente, la equivalencia rítmica se establece de acuerdo con la siguiente clave:



Como puede verse, la impresión a la vista es la de una reducción de los valores reales de las figuras de canto de órgano a la cuarta parte (1:4). Pero ha de tenerse en cuenta que esta reducción es sólo aparente. Cualquier relación de tiempo o de proporción se establece conforme a los valores reales que la tablatura representa.

En España, fray Juan Bermudo se refiere también a este tipo de notación rítmica en su *Declaración de instrumentos musicales* de 1555 considerando que éstas cifras “son más viejas”<sup>110</sup>. Y es que, por contraposición, todas las fuentes hispanas, desde la impresión de *El maestro* de Luis de Milán en 1536<sup>111</sup>, se caracterizaron por la utilización de valores reales de canto de órgano para la representación de los valores de la cifra. Esta opción sólo se extenderá a otro tipo de tablaturas de tipo francés para instrumentos de mástil a partir de finales del siglo XVII.

Otra característica tipológica en las cifras hispanas que conocemos, con la única excepción de *El maestro* de Luis de Milán, es la representación rítmica abreviada. En este impreso, se presenta una figura de valor sobrepuesta a cada cifra, volada sobre la pauta. Sin embargo, a partir de la impresión de *Los seis libros del Delphin de música* de Luis de Narváez en 1538<sup>112</sup>, cada figura de canto de órgano mantendrá su vigencia para las cifras que siguen mientras no se cambie de valor. Hay que decir, no obstante, que el procedimiento tampoco es completamente nuevo, ya que se localiza en algunas tablaturas alemanas para tecla del siglo XV y principios del XVI, aunque aplicado a la notación en canto de órgano de la pauta superior<sup>113</sup>.

Esta notación abreviada es, posiblemente, una de las características más genuinas de la cifra hispana en un sentido general. Pero, mientras el procedimiento es perfectamente funcional en impresos como los de Antonio de Cabezón o Francisco Correa, su utilización en fuentes manuscritas se presenta de una forma mucho menos sistemática. Así, en un determinado número de fuentes, la lectura rítmica se deduce más bien de una situación de contexto, conforme a la relación de las voces entre sí y no de una notación

<sup>110</sup> BERMUDO, fray Juan: *Declaración*, libro cuarto, capítulo LXXIII, fol. 100v.

<sup>111</sup> MILÁN, Luis: *Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro*, Valencia, Francisco Díaz Romano, 1536.

<sup>112</sup> NARVÁEZ, Luis de: *Los seys libros del Delphin, de música de cifras para vihuela*, Valladolid, Diego Hernández de Córdoba, 1538.

<sup>113</sup> Pueden verse ejemplos de esta forma de notación, por ejemplo, en el último fascículo del *Buxheimer Orgelbuch*, detalle que comenta, incluyendo reproducciones, MARSHALL, Kimberly: “From motet to intabulation: An Overview of German Keyboard Arrangements from the Late Middle Ages to the Baroque”, *Proceedings of the Göteborg International Organ Academy*, Hans Davidsson and Sverker Jullander (ed.), Göteborg Universitet, 1995, p. 3-43. También, en la tablatura de Hans Kotter (ca. 1513) conservada en CH:Bu, F IX 22, de la que se proporciona un facsímil en APEL, Willi: *The notation of polyphonic music...*, p. 29.



rítmica explícita. Cuando esto ocurre, el sistema de notación rítmica resulta de una aplicación de la estructura reticular descrita en las fuentes más antiguas, pero no ya sobre compases completos sino sobre unidades métricas menores, al nivel de la mínima o de la semínima.

Finalmente, conviene también considerar aquellas fuentes en las que encontramos un uso más bien errático de la notación rítmica, debido a una colocación irregular de las barras divisorias del compás y/o a la total ausencia de figuras de valor sobre la pauta. En tales casos, la reconstrucción del contenido musical sólo puede basarse en elementos conjeturales a partir del análisis.

## II.7.- Tablaturas especiales

Entre las cifras que aquí se estudian, algunas escapan a una inmediata clasificación conforme a las tipologías y variantes que se han apuntado arriba. Las primeras son las “cifras para harpa y órgano” que trae Alonso de Mudarra en sus *Tres libros de música en cifra para vihuela*<sup>114</sup>. El sistema es una mixtura entre pautas del canto de órgano y la representación de las cuerdas del harpa en sentido horizontal, a imitación de las cifras para vihuela. No utiliza caracteres alfabéticos ni numéricos, sustituidos por un simple trazo vertical (**I**), ya que todas las cuerdas son pulsadas al aire<sup>115</sup>. El aspecto visual de esta cifra es semejante al de las tablaturas para flautas, *flageollets* y *fifres* que presenta Marin Mersenne en su *Harmonie Universelle* de 1636, donde trazos verticales y círculos (**O**) representan los agujeros cerrados y abiertos sobre una pauta de posición<sup>116</sup>. Pero, más propiamente, el formato de Mudarra se asemeja a una pauta de composición o *tabula compositoria*, semejante a las que presenta por vez primera Andreas Ornithoparcus en su *Micrologus* de 1517<sup>117</sup>.

Fray Joseph Nassarre presenta en su *Escuela música* de 1724 un ejemplo de cifra de tipo interválico, semejante al que se usa en la escritura del contrapunto o en el bajo continuo. Las cifras se colocan sobre una partitura para teclado de dos pentagramas superpuestos, por lo que representa una mezcla entre notación en cifra y notación en canto de órgano. Desgraciadamente, a excepción del breve ejemplo inserto en la edición, tampoco se conoce ninguna fuente que utilice este sistema de notación particular, con características más propias también de un formato para la composición<sup>118</sup>.

En la *Declaración de instrumentos musicales*, fray Juan Bermudo se refiere también a un tipo de cifra “por cuenta llana”, esto es, con numeración romana<sup>119</sup>. No presenta ningún ejemplo gráfico ni se conserva fuente alguna que use este sistema, pero

<sup>114</sup> MUDARRA, Alonso: *Tres libros de música en cifra para vihuela*, Sevilla, Juan de León, 1546, s. fol.

<sup>115</sup> Parte III, Mudarra, III.

<sup>116</sup> MERSENNE, Marin: *Harmonie universelle, contenant la theorie et la pratique de la musique*, París, Sebastien Cramoisy, 1636, livre cinquieme des instruments, p. 230ss.

<sup>117</sup> ORNITHOPARCUS, Andreas: *Musicae activae micrologus*, Leipzig, 1517. Sobre este tipo de formato, LOWINSKY, Edward: “On the use of scores by 16th century musicians”, *JAMS*, I, 1948, p. 17-23. También, OWENS, Jessie Ann: *Composers at work. The Craft of Musical Composition, 1450-1600*, Oxford University Press, 1997. Para una discusión de estos aspectos, véase parte III, Mudarra, III.

<sup>118</sup> Sobre estas cifras, parte III, Nassarre, I.2.

<sup>119</sup> BERMUDO, fray Juan: *Declaración...*, libro cuarto, capítulo 42, fol. 84r. Sobre la cuestión, parte III, Bermudo, IX.2.2.

constituye una categoría intermedia entre las notaciones alfabéticas y las que usan números de guarismo.

Fuera ya de nuestro ámbito temporal de estudio, pero dentro del marco geográfico, conviene mencionar también el *Método de cifra compasada para piano* de Manuel Carrasco, publicado en Madrid en 1866<sup>120</sup>. En esencia, se trata de un sistema de cifra alfabética pero usando las iniciales de las sílabas latinas de solmisación (*do re mi fa sol la si*), en la que se mezclan mayúsculas y minúsculas y dos diferentes tipos de letra, gótica y redondilla, conforme a la siguiente clave:

C	C#	Db	D	D#	Eb	E	F	F#	Gb	G	G#	Ab	A	A#	B	H
d	D	r	r	R	m	m	f	F	g	s	G	a	a	A	si	si

El sistema de Carrasco resulta bastante particular, con una base del tipo 7+10 para figurar 7+5, ya que hay cifras diferenciadas para las notas enharmónicas “negras”, según sean sostenidos o bemoles, pero no contempla variantes gráficas para las notas cromáticas “blancas” Fb y Cb ni para H# y E#. Las diferentes octavas van indicadas mediante un numeral adjunto a cada caracter alfabético, encima o debajo. Tal como el autor declara en el impreso, ésta es una cifra destinada al músico aficionado que no quiere perder tiempo en el aprendizaje del solfeo ni gastar dinero en música ni en maestros. Pero, por el momento, desconocemos el alcance y difusión que pudo tener su invento en el ambiente musical hispano de la segunda mitad del siglo XIX (ilustración 13).

#### LÁMINA DEL TECLADO.

The diagram illustrates the Carrasco system for piano, showing a keyboard layout with notes and solfège syllables. The top row is labeled 'Bemoles' (flats) and the bottom row is labeled 'Sostenidos' (sharps). The notes are grouped into octaves, with the central octave labeled 'octava céntrica ó 1.ª'. The solfège syllables are written in a stylized font, with some in italics and some in bold. The diagram is a detailed representation of the Carrasco system for piano.

Ilustr. 13: Manuel Carrasco, *Método de cifra compasada para piano*, 1866.  
Declaración de la cifra.

<sup>120</sup> CARRASCO, Manuel: *Método de cifra compasada para piano o sea Nuevo arte para aprenderle a tocar sin necesidad de música ni de maestro*, Madrid, Imprenta del Norte, 1866. El original conservado en E:Mn, signatura M/1931, es accesible a través de la Biblioteca Digital Hispánica.

## II.8.- Algunos rasgos comunes

Con independencia de las diferencias tipológicas antes descritas, todas las tablaturas que aquí analizamos presentan unos rasgos comunes que interesa resaltar.

Por un lado, todas presentan un sentido de lectura de izquierda a derecha y de arriba a abajo, lo que resulta una característica asociada a los sistema de lectura-escritura de la cultura occidental. En música, el sentido de lectura horizontal representa, así mismo, el transcurso temporal, condiciona el sentido de compás y define la métrica y el ritmo.

Dentro de cada pauta, las tablaturas para tecla y/o harpa representan en sentido vertical la relación de altura grave-agudo. De este modo, la voz superior, tiple o *cantus*, se representa siempre en la línea superior; el *bassus*, en la inferior. Esta disposición se encuentra también en muchas tablaturas para instrumentos de mástil, si bien en el ámbito hispano se prefirió reproducir sobre el papel la estructura de la encordatura en espejo, con la cuerda más aguda o *prima* abajo. Esta misma disposición invertida, con los bajos representados en la parte superior de la pauta, se localiza también, como excepción, en dos fuentes hispanas para harpa, los manuscritos Senorami y Escornalbou<sup>121</sup>.

En cualquier caso, la secuencia correlativa de las cifras, sean números o letras, representa siempre la secuencia ascendente de las teclas, de las cuerdas o de las posiciones en el mástil, desde el grave al agudo. La única excepción parece ser la tablatura para harpa citada por Marin Mersenne que numera las cuerdas en sentido descendente, pero de la que no se conserva ningún testimonio musical escrito<sup>122</sup>.

En el caso de las tablaturas de sistema cíclico, el punto de *reprise* se asocia con la idea de repetición de un esquema interválico o posicional. En el caso de los instrumentos de mástil, esa referencia posicional es siempre la cuerda al aire o al vacío, representada como *a* en los sistemas alfabéticos o como 0 (cero) en los sistemas numéricos. En el caso de la tecla y el harpa, la repetición cíclica se establece a partir de una tecla o cuerda concreta, según tres variantes que establecen otras tantas gamas de referencia: F-e, G-f y C-h.

La gama F-e es la usada por la cifra nueva hispana y toma como asiento la posición de *retropolex* de la mano guidoniana. La triple sucesión de signos determina los registros grave, agudo y sobreagudo, más una serie de signos extremos, fuera ya de la mano, nombrados como *sogrades* o *regrades* y *agudísimos* o *resobreagudos*. La gama G-f, que encontramos en las cifras de Gonzalo de Baena, por ejemplo, parte de la posición de *Γ* en el *Gamaut*, siguiendo de nuevo la triple repetición de la mano y la designación de los signos extremos. Finalmente, el sistema basado en la repetición cíclica de la gama C-h, que es descrito por Bermudo, se desarrolla a partir de la primera tecla de los instrumentos llamados “de ocho contras” (Cfaut), habituales en su tiempo en España. Parte de su interés reside, precisamente, en la voluntad de apartarse del modelo de la mano guidoniana para la determinación del ciclo y gama, estableciendo así para la cifra un punto de referencia estrictamente instrumental.

<sup>121</sup> Véase parte III, Senorami y Escornalbou.

<sup>122</sup> Véase punto II.3.

Otro de los elementos comunes a todas las tablaturas es su capacidad para representar las alturas sin relación alguna con el sistema de claves propio de la música mensural<sup>123</sup>. En el caso de los instrumentos de mástil, las cifras representan sólo una estructura interválica relativa cuya realización concreta en término de tono o final depende de la afinación del instrumento en el que la música se ejecute. Como mucho, la asociación de la cifras con notas o alturas concretas dentro del Gamaut se realiza mediante algún tipo de clave verbal, como ocurre en el repertorio para vihuela, por ejemplo, con expresiones como “en la quarta en vazío está la clave de fefaut [y] en la tercera en el tercer traste está la clave de cesolfaut”<sup>124</sup> u otras por el estilo.

En el caso de la tecla o del harpa, aunque las cifras representen teclas, cuerdas o puntos concretos relacionados directamente con signos del Gamaut, las voces de la composición quedan igualmente desvinculadas de las claves correspondientes, lo que, en mi opinión, tendrá una repercusión sobre la forma en la que se determinan los ámbitos modales de la composición<sup>125</sup>. Pero, además, creo que la desvinculación de las cifras de los conceptos de ámbito y clave tuvo que jugar también un papel fundamental en el proceso de adopción de los sistemas de solmisación heptacordal a lo largo de los siglos XVI y XVII, tal como analizo más tarde en este estudio<sup>126</sup>.

### III.- EL MARCO GEOGRÁFICO Y TEMPORAL

En el contexto de la música occidental, las tablaturas que se han conservado proceden de un marco geográfico amplio que abarca desde el mar Mediterráneo al Báltico, desde el océano Atlántico al mar Adriático, con extensiones hacia el Nuevo Mundo. Una línea imaginaria trazada desde los Alpes hasta el Canal de la Mancha dividiría el continente europeo en dos zonas claramente diferenciadas por el tipo de tablaturas allí desarrolladas. En ambas zonas, las tablaturas compartieron espacio con los diferentes formatos en partitura a lo largo de su historia.

En el caso de las tablaturas, es posible llegar a discernir un proceso de superposición en el que las cifras de guarismo, desarrolladas en el mundo árabe a partir de modelos hindúes e introducidas en el continente europeo a través de la Península Ibérica, hubiesen suplantado progresivamente a los sistemas alfabéticos, cuyo nomenclator se

<sup>123</sup> La única excepción entre las fuentes aquí analizadas es la cifra para órgano y harpa de Mudarra que sí utiliza un pauta de altura/posición con claves. Véase parte III, Mudarra, apartado III.

<sup>124</sup> NARVÁEZ, Luis de: *Los seys libros del Delphin, de música de cifras para vihuela*, Valladolid, Diego Hernández de Córdoba, 1538, fol. 1.

<sup>125</sup> Como consecuencia, el análisis de la modalidad en piezas transmitidas en cifra no podrá utilizar, por ejemplo, el concepto de “tipos tonales” acuñado por Siegfried Hermelink y luego usado por Bernhard Meier, Harold Power y otros, ya que éste se establece a partir de la relación entre nota final, armadura y sistema de claves de la composición. HERMELINK, Siegfried: *Dispositiones modorum*, Tutzing, Hans Schneider, 1960. Para una exposición de estas y de otras herramientas y técnicas de análisis modal, en relación con el repertorio hispano, véase ROIG-FRANCOLÍ, Miguel Angel: *Compositional theory and practice in mid-sixteenth century spanish instrumental music: the "Arte de tañer fantasía" by Tomás de Santamaría and the music of Antonio de Cabezón*, Ph.D., Indiana University, Ann Arbor, UMI, 1990, p. 86-112; ROIG-FRANCOLÍ, Miguel Angel: “Modal paradigms in mid-sixteenth-century Spanish instrumental composition: Theory and practice in Antonio de Cabezón and Tomás de Santa María”, *Journal of Music Theory*, 38, 2, otoño 1994, p. 249-91 y ROIG FRANCOLÍ, Miguel Angel: “Tonal Structures in the Magnificats, Psalms and Motets by Tomás Luis de Victoria”, en *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies*, Javier Suárez-Pajares y Manuel del Sol (ed.), Madrid, ICCMU, 2013, p. 145-62.

<sup>126</sup> Véase parte II, apartado V y parte III, *Arte* 1649, apartado II.

desarrolla a partir de los sistemas de notación de la Antigüedad. Tal proceso estratificado tuvo que verificarse bastante tardíamente y, desde luego, después de la aceptación en Occidente de los números de guarismo o “árabes” para el cálculo matemático.

### III.1.- Origen de las tablaturas

Johannes Wolf, en su *Handbuch der Notationskunde* de 1919<sup>127</sup>, sitúa el origen de las tablaturas instrumentales en los ejemplos de notación alfabética del tipo A-P o A-G originadas en el siglo X<sup>128</sup>. Aduce como prueba, en concreto, tres documentos de este periodo que dejan clara la utilización de letras del alfabeto para la identificación de las teclas o tirantes del órgano:

a.- “In laminis vero ligneis scribantur alphabeti litterae dupliciter ita: A B C D E F G A B C D E F G H, ut citius modulator possit scire, quam linguam debeat tangere”<sup>129</sup>.

b.- “Non queraris, aut ignorasse putes nos, quibus Boetius utitur, non posuerimus, quod propter facilitatem et ut melius agnoscerentur, factum est, ut cis potius literis, quibus organa nostra notata sunt hoc numeros praesignaremus”<sup>130</sup>.

c.- “In caudis autem linguarum scribantur litterae secundum ascensum et descensum cantus, quibus possit cognosci, quis ille vel ille tonus ist”<sup>131</sup>.

A estos testimonios habría que añadir otros por el estilo que se encuentran en el tratado anónimo de Berna *Cuprum purissimum* (siglos X-XI), en la Biblia de St. Stephen Harding de Cîteaux (ca. 1110) o en la *Summa musice* de ca. 1200, comentados por John Koster<sup>132</sup>.

Como se verá más adelante<sup>133</sup>, la utilización de cifras alfabéticas o numéricas para la identificación de los caños en el órgano será práctica habitual de los organeros hasta nuestros días. Por su parte, la utilización de cifras escritas sobre las teclas es práctica documentada con precisión, en nuestro ámbito, al menos por el *Arte de aprender a tanger* de Gonzalo de Baena de 1540 y la *Facultad orgánica* de Francisco Correa de 1626<sup>134</sup> y queda ratificada por vestigios organológicos todavía conservados<sup>135</sup>. En

<sup>127</sup> WOLF, Johannes: *Handbuch der Notationskunde*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1919, vol.2, p. 3ss.

<sup>128</sup> Para una panorámica sobre estas notaciones alfabéticas, entre otros, SMITS VAN WAESBERGHE, Jos: “Les origines de la notation alphabetique au moyen âge”, *AnM*, XII, 1957, p. 3-16 y BROWNE, Alma Colk: “The a-p System of Letter Notation”, *Musica Disciplina*, 35, 1981, p. 5-54.

<sup>129</sup> Colonia, Dombibliothek, codex 193, *Martianus Capella Codex*. Publicado en SCHUBIGER, Amselm: *Musikalischer Spicilegien*, Berlin, 1876. Ed. facsímil New York, Broude, 1966, p. 83s.

<sup>130</sup> Biblioteca Apostolica Vaticana, 1661, Pseudo-Bernelius: *Cita et vera divisio monochordi*. Publicado en GERBERT, Martin: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum ex variis Italiae, Galliae & Germaniae codicibus manuscriptis collecti*, St. Blasien, 1784, p. 318.

<sup>131</sup> Publicado en *Theophili qui est Rugerus, presbyteri et monachi, libri III de diversi artibus seu diversarum artium schedula / An essay upon various arts, in three books by Theophilus, called also Rugerus, priest and monk*, trad. y ed. de R. Hendrie, Londres, Johannes Murray, 1847, p. 346.

<sup>132</sup> KOSTER, John: “The Harding Bible organ in perspective”, *The Organ Yearbook*, XXXVIII, 2009, p. 17-43. El tratado *Summa musice* fue publicado en *Summa musice: A thirteenth century manual for singers*, ed. y trad. de Christopher Page, Cambridge University Press, 1991.

<sup>133</sup> Parte II, apartado VI.

<sup>134</sup> Parte III, Baena, III.

España, el testimonio más antiguo de esta práctica se encuentra en el *organistrum* o *symphonia* que se representa en el tríptico del Monasterio de Piedra (siglo XIV), conservado en la Real Academia de la Historia, en Madrid<sup>136</sup>. Sobre las teclas o claves de instrumento, aparecen las cifras G F E D C B A S que, leídas de derecha a izquierda corresponden a una gama G#, A, B, C, D, E, F –g, establecida sobre una cuerda afinada al aire como G<sup>137</sup>.

Pero, lamentablemente, no poseemos en España ninguna fuente musical en tablatura de este periodo. El Robertsbridge Codex (ca. 1325-50)<sup>138</sup>, manuscrito de probable origen francés, con su característica notación alfabética cíclica del tipo A-G, sigue siendo la más antigua fuente de música para teclado en tablatura que conservamos y la única anterior al siglo XV<sup>139</sup>.

Aunque la manifiesta falta de fuentes no permite ser concluyentes al respecto, parece que la utilización de letras del alfabeto para la identificación de las teclas del instrumento o para la representación de la música en tablatura antecedió en muchas décadas al uso de figuras numéricas arábigas, del mismo modo que la numeración romana antecedió a las cifras de guarismo en las operaciones aritméticas de cómputo. Como es sabido, estas cifras árabes habían sido introducidas en el mundo occidental por Gerbert d'Aurillac (ca. 940-1103), pero no alcanzarían difusión hasta mucho más tarde<sup>140</sup>.

El papel de este personaje fue crucial en la Europa del siglo X<sup>141</sup>. Nacido en Aquitania, ingresó como monje en el monasterio benedictino de Saint-Géraud d'Aurillac. Posteriormente, se inició en las matemáticas y la astronomía en los monasterios de Vich o de Ripoll, en Cataluña, bajo custodia del obispo Atton o Hatto. Su contacto con la cultura árabe en Córdoba o Sevilla es discutido, pero no su interés por la enseñanza de los maestros árabes, de quienes aprendió el manejo del astrolabio, los sistemas de numeración y los métodos de cálculo de origen indio, en el periodo 967-970. Pasó a Roma, al servicio del emperador Otón I en 971 y se trasladó a Reims en 972, donde se dedicó a la docencia. Allí fue nombrado arzobispo en 991. Sería abad en la abadía italiana de Bobbio en 993 y consejero del papa Gregorio V. Fue investido arzobispo de Ravena en 998 y elegido papa al año siguiente, con el nombre de Silvestre II. En el

<sup>135</sup> Véase parte II, VI.

<sup>136</sup> El instrumento en cuestión es descrito y analizado en POVES OLIVÁN, Antonio: *Iconología del organistrum en el arte medieval español: su reconstrucción*. Tesis doctoral, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, 2008. Véase también, GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert: *El altar relicario del monasterio de Piedra*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Real Academia de la Historia, 2013.

<sup>137</sup> La cuerda al aire del instrumento estaría afinada en Sol. La grafía S, en la tecla inferior al La, debe corresponder al G#. Agradezco al profesor Antonio Povés sus precisiones al respecto por correo del 2 de agosto de 2011.

<sup>138</sup> La fuente se encuentra en Londres, British Library (GB:Lbm), Add. 28550, fol. 43-44. Hay publicada una transcripción moderna en *Keyboard Music of the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, ed. Willy Apel, CEKM, I, AIM, 1963. Sobre la fuente, también MARSHALL, Kimberly: "From motet to intabulation..."

<sup>139</sup> WOLF, Johannes: *Handbuch der Notationskunde...*, p. 5s y APEL, Willi: *The notation of polyphonic music...*, p. 37ss. También, MOLL, Melissa K.: *A performer's guide to keyboard notation from the Middle Ages to the beginning of the baroque...*, quien trae también un capítulo dedicado a la evolución de la notación alfabética desde la Antigüedad.

<sup>140</sup> Para la historia del proceso de introducción de las cifras árabes en Europa, IFRAH, Georges: *Historia Universal de las Cifras...*, p. 1334ss.

<sup>141</sup> Los datos sobre Gerbert d'Aurillac se entresacan de HUGLO, Michel: "Gerbert d'Aurillac", *NGD*, vol. 7, p. 250; GARCÍA LLOVERA, Julio Miguel: *El órgano antiguo español*, Zaragoza, Pórtico, 2006, p. 93ss e IFRAH, Georges: *Historia Universal de las Cifras...*, p. 1335.

campo musical, son conocidos sus comentarios al *De musica institutione* de Boecio, así como un tratado *De divisio monochordi* que incluye medidas para los tubos del órgano, usando numeración árabe<sup>142</sup>. Por una carta fechada en Reims en 986, se deduce que Gerbert había construido él mismo un órgano durante su mandato en Bobbio. Posteriormente, parece que construyó otro instrumento en Reims. El conocimiento necesario para ello habría sido adquirido, probablemente, durante su estancia en Vich, en cuya diócesis se encontraban los órganos de Tona (888) y de Sant Benet de Bagés (972)<sup>143</sup>.

En este contexto, parece muy significativo que el proceso de difusión del sistema de numeración arábigo hubiese corrido en paralelo con el de introducción del órgano en la iglesia de Occidente. No obstante, se sabe que la iniciativa de Gerbert d'Aurillac encontró una gran resistencia en un escenario dominado por el cómputo basado en la numeración romana y la práctica de operaciones por medio de guijarros o fichas colocadas sobre el *abacus*, asimismo de tradición romana, en la que también estaban presentes las formas de contar con los dedos transmitidas por San Isidoro de Sevilla y por Beda el Venerable<sup>144</sup>. Con todo, según los testimonios conservados, las primeras muestras de las cifras de guarismo en Europa se localizan, precisamente, en manuscritos hispanos de finales del siglo X<sup>145</sup>, aunque su uso por parte de los algoristas todavía tardaría en imponerse frente a los sistemas de cómputo de los abaquistas. De hecho, el proceso no verá su recta final hasta comienzos del siglo XIII, por obra del matemático italiano Leonardo de Pisa, alias Fibonacci.

Desgraciadamente carecemos de fuentes documentales que pudiesen aclarar este mismo proceso de superposición sobre los sistemas alfabéticos en el caso de las tablaturas. No obstante, algunas fuentes atribuyen a Safi al-din al Urmawi (ca. 1216-1294) la introducción de cifras y letras para la notación de melodías por primera vez en la historia en su tratado *Kitab al-Adwār* o *Libro de los modos*, escrito antes de 1267<sup>146</sup>. A pesar de la influencia y difusión de los escritos de al Urmawi, es difícil determinar la relación que estas cifras pudieron tener en el desarrollo de las tablaturas europeas. Una fuente esencial para el esclarecimiento de esta historia habría sido el *Ars de pulsacione lambuti et aliorum similium instrumentorum inventa a Fulan mauro regni Granate* con el que, al parecer, concluía el impreso *Ars pulsandi musicalia instrumenta* de Fernando del Castillo, impreso en Barcelona antes de 1497 y hoy desgraciadamente perdido<sup>147</sup>.

<sup>142</sup> Para un listado de la localización de estas fuentes, HUGLO, Michel: "Gerbert d'Aurillac"... Una de las copias de este tratado se encuentra en E:Mn, Mss 9088. Procede el convento de San Vicente de Plasencia y data del siglo XII. Para una descripción de la fuente, ANGLÉS, Higinio y SUBIRÁ, José: *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vol. 1, 1946, p. 145-6. El original es accesible a través de la Biblioteca Digital Hispánica.

<sup>143</sup> Sobre la cuestión, con la transcripción de los documentos pertinentes, GARCÍA LLOVERA, Julio Miguel: *El órgano antiguo español...*, especialmente p. 201-6. Todo ello no obstante la opinión de CERQUEIRA, Luis M.G.: "O *organum* de Tona, Catalunha", *AnM*, 58, 2003, p. 3-8.

<sup>144</sup> IFRAH, Georges: *Historia Universal de las Cifras...*, p. 1334-5.

<sup>145</sup> Esto son, concretamente, el *Codex Vigilanus*, copiado en 976 en el convento de Albelda por un monje de nombre Vigila, y el *Codex Aemilianensis*, copiado íntegramente del anterior en 992 en el monasterio de San Millán de la Cogolla. Ambos presentan las cifras 1 a 9, sin cero. IFRAH, Georges: *Historia Universal de las Cifras...*, p. 1336. El mismo Ifrah trae dos tablas con la evolución de la grafía de estos guarismos entre los siglos X-XIII y XII-XVI, en las p. 1338 y 1352 de su libro.

<sup>146</sup> Puede consultarse al respecto la entrada correspondiente en [http://en.wikipedia.org/wiki/Safi\\_al-Din\\_al-](http://en.wikipedia.org/wiki/Safi_al-Din_al-). Véase también, con las referencias pertinentes a las fuentes originales y a las ediciones modernas Urmawi <http://www.musicologie.org/Biographies/u/urmawi.html> (acceso agosto 2013).

<sup>147</sup> Parte III, Obras perdidas, *Ars pulsandi*, II.

Pero, curiosamente, esta cifra inventada por el moro Fulán de Granada era de tipo alfabético, como alfabéticos serán los primeros testimonios de música para tecla notada en España que poseemos.

En ausencia de otros documentos, serán las fuentes actualmente conservadas las que nos permitan esbozar las líneas generales de la evolución de las tablaturas a partir del siglo XV y en función de su distribución geográfica y cronológica.

### III.2.- El estrato geográfico

Como ya se ha avanzado, el continente europeo se divide en dos grandes zonas por lo que respecta a las tablaturas y sus tipologías. Por una parte, hay que considerar todo el territorio situado al norte de los Alpes, dominado por una tradición de notación alfabética con raíces en la Antigüedad. Por otro, la zona mediterránea, con su extensión americana vía la Península Ibérica.

Salvo excepciones, que si no son producidas en la zona fronteriza se deben a migraciones de músicos concretos o a la pervivencia de prácticas aisladas, las tablaturas escritas en la zona norte utilizan sistemas alfabéticos que se denominan, en función de su tipología y/o procedencia, tablaturas francesas o tablaturas alemanas. Unas y otras sólo introdujeron los caracteres numéricos para la numeración de los bordones del láud y la tiorba durante los siglos XVI y XVII.

Mientras tanto, las tablaturas producidas en la zona mediterránea están basadas en sistemas numéricos, de forma prácticamente unánime por lo que respecta a las cifras para instrumentos de mástil<sup>148</sup>. Estas vienen generalmente denominadas como tablaturas italianas y cifras hispanas.

Hay, sin embargo, unas pocas excepciones a la regla numérica en el ámbito de la tecla hispana. En el caso del *Livre plaisant*, el uso de la cifra alfabética se explica por el lugar de origen del impreso, Amberes. En el caso del *Arte novamente inventada pera aprender a tanger* de Gonzalo de Baena, impreso en Lisboa en 1540, no sabemos si estamos ante una reintroducción de la cifra alfabética, “novamente inventada”, o ante un bastión de resistencia frente a los sistemas numéricos arábigos. Lo cierto es que, poco después, fray Juan Bermudo comentará los dos tipos de cifra, numérica y alfabética, en su *Declaración de instrumentos musicales* de 1555, al tiempo que introduce una tercera variante, la cifra “de cuenta llana”, en un texto de gran interés:

“El que no supiere las cifras de guarismo, con el infrascripto alphabeto las entenderá. 1.2.3.4.5.6.7.8.9.0. La primera destas letras significa uno, y la segunda dos, y assí de todas las otras hasta la nona. La última letra, que es 0 no significa en guarismo, pero aumenta a las letras que antes quedan [...]. El que no quisiere cifrar por letras de guarismo, porque no las sabe, ni las quiere aprender, cifre por cuenta llana. Para el que ésta no supiere, ponné otras dos maneras de cifras fáciles, las quales son las siguientes...”<sup>149</sup>.

<sup>148</sup> Cabe considerar apenas una excepción en la manuscrito de música para láud de finales del siglo XV conservado en la Biblioteca Oliveriana de Pesaro (I:PESo, 1144 olim 1193), escrito en notación alfabética “francesa”.

<sup>149</sup> BERMUDO, fray Juan: *Declaración*, libro quarto, fol. 84.



Lo que sigue, son dos series de notación alfabética, una cíclica y otra continua, ya comentadas anteriormente<sup>150</sup>.

Como puede verse, Bermudo establece una jerarquía entre estos tres sistemas de cifra que se relacionan, ante todo, con la capacidad de lectura del tañedor o ponedor de cifra. La explicación de la cifra de guarismo por parte de Bermudo resulta, tal vez, una prueba de la escasa introducción del sistema árabe en amplios sectores de la población española todavía a mediados del siglo XVI. Nada extraño en una sociedad marcada por altas tasas de analfabetismo y en la que, tal como atestiguan multitud de fuentes conservadas, la contabilidad seguía llevándose con números romanos<sup>151</sup>.

Mucho más sorprendente en el panorama que estudiamos resulta el manuscrito de Jerez de la Frontera, que data de los años 1740-50. Utiliza una cifra alfabética cuya presencia en España en fecha tan tardía parece de difícil justificación. Por una parte, ciertas evidencias apuntan a una conexión aragonesa o valenciana para esta fuente, zonas en las que algunos maestros de hacer órganos habrían mantenido sistemas alfabéticos para la numeración de los caños hasta muy finales del siglo XVII, como se verá más adelante<sup>152</sup>. Por otro lado, la localización del mismo tipo de cifra alfabética inscrita sobre el teclado del órgano del monasterio de madres dominicas de Osuna (Sevilla), asocia de inmediato el manuscrito con posibles prácticas musicales particulares dentro de la Orden de Santo Domingo, al menos por lo que respecta a su rama femenina en Andalucía, algo todavía por investigar en mayor profundidad<sup>153</sup>.

En cualquier caso, estas evidencias sugieren que, en España, la notación alfabética coexistió de algún modo con la cifra de guarismo de uso más general hasta bien entrado el siglo XVIII, aunque por ahora sea imposible seguirle la pista entre las fechas extremas que testimonian las fuentes.

Por su parte, Francia se mantuvo en territorio fronterizo por lo que a tablaturas se refiere, compartiendo ejemplos y testimonios de prácticas tanto alfabéticas como numéricas. Así, por ejemplo, en la *Harmonie universelle* de Marin Mersenne<sup>154</sup>, se muestra un espectro de notaciones en cifra alfabética para laúd, tiorba, guitarra, cistro, *viola da gamba* y lira, pero se recomienda una cifra numérica continua tanto para el clave como para el harpa, por un lado, y para la *trompette* y la *musette*, por otro<sup>155</sup>. Mientras tanto, el psalterio admite tres sistemas diferentes, por notas, letras o números<sup>156</sup>. Por lo que respecta al órgano, Mersenne se expresa así:

<sup>150</sup> Parte I, apartados II.1 y II.2.

<sup>151</sup> CHEVALIER, Maxime: *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Turner, 1976; GIL FERNÁNDEZ, Luis: *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Madrid, Tecnos, 1997; CHARTIER, Roger: "Las prácticas de lo escrito", en *Historia de la vida privada. Del Renacimiento a la Ilustración*, ed. dirigida por Philippe Ariès y George Duby, trad. de M<sup>a</sup> Concepción Martín Montero, Madrid, Taurus Minor, 2001.

<sup>152</sup> Parte II, apartado VI.

<sup>153</sup> Véase parte II, apartado II.4 y parte III, Jerez, II y IV.

<sup>154</sup> MERSENNE, Marin: *Harmonie universelle*, livre second des instruments, p. 83ss y livre quatrième des instruments, p. 194ss.

<sup>155</sup> MERSENNE, Marin: *Harmonie universelle*, livre troisième des instruments, p. 162ss. y livre cinquième des instruments à vent, p. 262ss.

<sup>156</sup> MERSENNE, Marin: *Harmonie universelle*, livre troisième des instruments, p. 174ss.

“Puis que l’on a coustume d’user des notes ordinaries de la musique, tant pour le clavecin que pour l’orgue, je ne veux pas changer cette pratique”<sup>157</sup>.

Así, Mersenne menciona de pasada las intabulatutas italianas y la tablatura alemana para teclado, citando los impresos de Jacob Paix de 1583 y/o 1589<sup>158</sup>:

“Plusieurs ont donné de la tablature pour les orgues en plusieurs façons, dont les uns l’ont mise sur six lignes, comme celle du luth, pour les quatre parties, les autres ont usé des seules lettres sans lignes, comme Jacques Paix organiste de Lavingue [...]”<sup>159</sup>.

Prefiere, no obstante, el sistema francés, de dos pentagramas superpuestos, y cita el ejemplo de Peter Phillips incluido en *Les raisons des foces mouvantes* de Salomón de Caus, de 1615<sup>160</sup>:

“[...] & les autres se sont servis de dix lignes, dont les cinq premieres contiennent le dessus, & la haute-contre, & les cinq dernieres separées des cinq premieres contiennent la taille & le basse, comme l’on peut voir dans le 30. probleme des forces mouvantes de Caux, qui donne 65 mesures d’une madrigale composée par Alexandre Strigio, & mise en tablature d’orgue para Pierre Philippe. Nous usons icy de ce genre de tablature comme de la plus agreable à l’oeil, & de la plus commode de toutes celles qui ont paru jusques a present [...]”<sup>161</sup>.

El ejemplo de *tablature de l’orgue* que finalmente presenta Mersenne es una partitura para teclado de dos pentagramas superpuestos suministrada por el impresor Pierre Ballard<sup>162</sup> idéntica a la utilizada en los *Hymnes de l’église* y en los *Magnificat* de Jehan Titelouze, aparecidos en París poco antes<sup>163</sup>. Este formato será llamado “Titelousianae Tabulatura typus” por Jan van der Elst en su *Den ouden ende nieuwen grondt vande musiicke* de 1662<sup>164</sup>.

Por su parte, Pierre Trichet da testimonio del uso de la tablatura alfabética en Francia, no sólo para el laúd sino también para los instrumentos de teclado en su *Traité des instruments*, manuscrito de hacia 1640:

“A ceus qui ne beulent pas prendre la peine de s’exercer aus principes de musique, l’on a accoustumé en France, et en beaucoup d’autres país de donner de la tablature par lettres, dont Kepler parle ainsi: *Sunt etiam diagrammata pro organistis fieri solita, in quibus pro lineis nigris sut series litterarum indicantium quatenam claves tangi debeant, ubi littera sunt pro notis, quas diagrammata cantatoria in lineas aut intervalla positas adhibebant*. Sur cette sorte de tablature

<sup>157</sup> MERSENNE, Marin: *Harmonie universelle*, livre troisiésme des instruments, p. 162.

<sup>158</sup> PAIX, Jacob: *Ein Schön Nutz und Gebreüchlich Orgel Tablaturbuch*, Lauingen, 1583 y *Thesaurus motetorum*, Strasbourg, Bernhard Jobin, 1589.

<sup>159</sup> MERSENNE, Marin: *Harmonie universelle*, livre sixiésme des orgues, p. 390.

<sup>160</sup> CAUS, Salomón de: *Les raisons des foces mouvantes, avec diverses machines tant utiles que plaisantes, auxquelles sont adjoints plusieurs dessings de grottes & fontaines*, Frankfurt, J. Norton, 1615.

<sup>161</sup> MERSENNE, Marin: *Harmonie universelle*, livre sixiésme des orgues, p. 390-1.

<sup>162</sup> MERSENNE, Marin: *Harmonie universelle*, livre sixiésme des orgues, p. 391, “Chanson composée par le Roy, et mise en tablature par le Sieur de la Barre, Epinette et Organiste du Roy et de la Reyne”.

<sup>163</sup> TITELOUZE, Jehan: *Hymnes de l’église pour toucher sur l’orgue, avec les fugues et recherches sur leur plaint-chant*, Paris, Pierre Ballard, 1623 (2ª ed., 1624) y TITELOUZE, Jehan: *Le Magnificat, ou cantique de la Vierge pour toucher sur l’orgue, suivant les huit tons de l’église*, Paris, Pierre Ballard, 1626.

<sup>164</sup> ELST, Jan van der: *Den ouden ende nieuwen grondt vande musiicke*, Gante, M. Graet, 1662.

on marque la mesure qu'on doit observer par notes de musique au dessus de chasque reglet, de mesme façon qu'à la tablatures du luth"<sup>165</sup>.

Pero también incorpora una descripción de “la tablature d'orgue qu'on baille en Espagne, par chiffres”, incluyendo un ejemplo extraído de las *Obras de música* de Antonio de Cabezón<sup>166</sup>.

De todas formas, hay que remarcar la completa ausencia de fuentes de música en cifra para tecla tanto en Francia como en el resto de países latinos no hispanos. La única excepción es la *Intavolatura de cimbalo* de Antonio Valente, publicada en Nápoles en 1576, lo que puede explicarse, tal vez, por la situación de dominación española sobre aquel territorio desde el siglo XV, más la *addenda* manuscrita al ejemplar de los *Balli d'arpicordo* de Giovanni Picchi (Venecia, 1621) de la Biblioteca de Bassano del Grappa (Vicenza, Italia), de origen desconocido.

Esta ausencia de fuentes coloca al corpus hispano en oposición exclusiva con el corpus germánico en el panorama europeo. Se enfrentan así, netamente, dos sistemas diferenciados por su distribución territorial: la tablatura alfabética alemana y la cifra hispana. Sus respectivas peculiaridades gráficas harán prácticamente imposible la difusión de manuscritos e impresos musicales en terreno contrario. A la larga, tales diferencias se entrelazan con la definición de dos mundos musicales completamente diferentes cuyos repertorios, alimentados por dos culturas religiosas manifiestamente enfrentadas, darán lugar a repertorios divergentes, en un marco profesional y social de características particulares en cada caso.

En este punto, resulta de interés acudir al testimonio de Costantijn Huygens (1596-1687) a propósito a la cifra hispana para guitarra, que trasciende a través de la correspondencia mantenida con Sébastien Chièze (1625-1679), embajador del Príncipe de Orange en Madrid en los años 1670-79. Entre otros comentarios peyorativos sobre la música española que Chièze le remitía a La Haya desde Madrid, Huygens se refiere a “une certaine tablaturette de guitarre que faict pitié”, en la que le parece chocante, para empezar, que los órdenes fuesen dispuestos en sentido inverso a como se hacía en la tablatura francesa:

“Ils m'ont bien faict pester, lorsqu'après avoir déchiffré leur sottte tablature, qui met tout les dessous dessus, *pro thesauro carbones inveni* [...]”.

Je suis fort ayse de veoir ces airs Espagnols en notes de musique, y trouvant le véritable génie de la nation, fort Africane, à mon advis, et qui jamais ne se despouillera bien de ce Punicum et Lybicum d'outre mer. Pour la tablature de la guitarre, il m'en coustera encor une fois (*y no más*) la peine de traduire ceste sottte manière de *sotto sopra* en bonenes lettres d'alphabet, en espérance d'y rencontrer quelque-chose qu'il vaille la peine d'avoir éplusché. Vous diriez que c'est de la tablatures pour les antipodes. Ces messieurs m'obligeroyent fort de s'expliquer à la mode de deça des Pyrénées, ce qui leur seroit plus ayse que'à moy. *Miraremos* si le feu vaudra bien la chandelle [...].

Pour la guitarre aussi j'ay fort regretté la peine d'avoir esté tourner le desous dessus de leur tablature, n'ayant rien trouvé que je voulusse jouer deux fois. Je suis fort tenté de vous envoyer quelque bagatelle de ma façon pour faire un peu veoir à ces Messieurs à quels apprentis ils ont à

<sup>165</sup> TRICHET, Pierre: *Traité des instruments* (ca. 1640), F:Psg, Ms 1070, fol. 13-13v. Ed. facsimil, *Méthodes et traités*, série I, *France 1600-1800*, París, Fuzeau, 2005, p. 153-4.

<sup>166</sup> Sobre esta cuestión, parte III, Cabezón, VI.

faire, et, s'ils me veulent encor gratifier de quelque bonne estoffe d'élite, j'en seray fort ayse, mais que ce soit en tablatures de lettres et non renversée, barbarie qui me faict *raviar*, y me es por demás todo quanto se haze de esta otra manera, ne voulant plus m'en rompre la teste pour si peu de fruit [...]<sup>167</sup>.

En sentido inverso, según carta de Sébastien Chièze del 25 de octubre de 1673, los tañedores de guitarra españoles tampoco supieron descifrar las tablaturas enviadas por Costantijn Huygens a Madrid en una de estas misivas.

A pesar de esta realidad, sabemos que un ejemplar de la *Tabulatura nova* de Samuel Scheidt<sup>168</sup>, en partitura, llegó a la biblioteca del rey João IV de Portugal, según testimonia la entrada correspondiente de su índice, que recoge también impresos de Claudio Merulo, Girolamo Diruta, Antonio Valente, Adriano Banchieri y Jehan Titelouze<sup>169</sup>. La influencia que estos impresos pudieron ejercer en el entorno de la corte lisboea fue, seguramente, muy poca o nula. Lo mismo se sospecha de un impreso como el *Livre plaisant* impreso por Guillaume Vorsterman, incorporado a la biblioteca de Hernando Colón en 1531, en cuanto a su influencia en el contexto sevillano<sup>170</sup>.

### III.2.- El estrato temporal

En función de las fuentes conservadas, un estudio sobre las tablaturas en sentido general debería abarcar un marco temporal muy amplio, desde el siglo XIV hasta la actualidad. Esa historia, que va desde el Robertsbridge Codex hasta las últimas novedades de internet, no es en absoluto lineal. Más bien muestra un perfil estratificado en el que cada

<sup>167</sup> Cartas de Huygens a Chièze del 2 y 29 de mayo y del 27 de junio de 1673. Todo ello puede verse, debidamente contextualizado y comentado, en RASCH, Rudolf: "Music in Spain in the 1670s through the eyes of Sébastien Chièze and Constantijn Huygens", *AnM*, 62, 2007, p. 97-124. Para un comentario al respecto, véase parte II, apartado I.4.3.

<sup>168</sup> SCHEIDT, Samuel: *Tabulatura nova, continens variationes aliquot psalmorum, fantasiarum, cantilenarum, passamezzo, et canones aliquot, in gratia organistarum adornata*, Hamburgo, Heringianis, 1624.

<sup>169</sup> *Primeira parte do index da livraria de musica de el rei D. João IV*, Lisboa, 1649. Ed. facsímil, Lisboa, Academia Portuguesa da Historia, 1967, p. 106-19, 471 y 480:

"Caixao 15 [...]

424. *Recercares*. Claudio Miruli da Corregio, a 4 lib. 2 [...]

Caixao 16 [...]

450.- Tablatura nova para órgão. Conté Salmos, Fantasias, Cantilenas & alguns Canones. Samuele Sheit Halense [...]

455.- Tocate de intavolatura de órgão de Claudio Merulo da Corregio, lib. 1 [...]

459.- Il transilvano. Dialogo sobre o verdadeiro modo de tãger órgãos, & instrumentos de pena do R.P. Girolamo di Ruta Perugino da Ordem de S. Francisco

Segunda parte del Transilvano. Dialogo dividido em quatro livros, Do mesmo"

461.- Intavolatura de Cimbalo. Recercate, Fantesias & Canções Frãncesas com alguns bailes, & varias sortes de contraponto de M. Antonio Valente Cieco. Lib. 1 [...]

Caixao 18 [...]

503.- Conclusioni nel suono del organo, de D. Adriano Banchieri Bolognese opera vigesima [...]

Caixao 37 [...]

826.- Hymnos. Ioão Titelouze [...]

829.- Magnificas. Ioão Titelouze [...]

870.- Organo suonarino, del P. D. Adriano Banchieri Bolognese".

Para una identificación de cada uno de estos impresos, véase parte II, apartado I.1. También, parte III, Valente.

<sup>170</sup> Sobre esta cuestión, parte III, *Livre plaisant*, III.

tipo de tablatura está sujeta a un devenir asociado a la evolución del lenguaje musical en general y a la evolución de los instrumentos musicales y sus usos en particular.

En el caso de los instrumentos de cuerda pulsada, la extinción del repertorio para vihuela a principios del siglo XVII y el auge simultáneo de la guitarra es un buen ejemplo de ese proceso. La notación para guitarra se adaptó de inmediato a la evolución del instrumento en su contexto musical y social, pasando del modelo renacentista de cuatro órdenes, al barroco de cinco e incorporando, de paso, la técnica del rasgueado y sus correspondientes alfabetos. De aquí, iremos hacia el instrumento de seis órdenes tal como lo conocemos a partir de 1800, y absorberá sus variantes flamenca, acústica y eléctrica ya en el siglo XX. Así, la tablatura para guitarra constituye un extraordinario ejemplo de supervivencia temporal y de adaptación al medio musical, estilístico y sociológico. Otros instrumentos de la misma familia, como el laúd, el archilaúd, el *chitarra*, el cistro o la tiorba, no tendrían tanta suerte e irían cayendo por el camino junto a sus tablaturas.

En el campo de la música para tecla, las tablaturas alemanas sufrieron una evolución radical a mediados del siglo XVI. La “antigua tablatura alemana”, que usaba letras para las voces inferiores pero notación de canto de órgano para el *discantus*, dió paso a la “nueva tablatura” a partir del impreso de Nicolaus Ammerbach de 1571<sup>171</sup>. Esta notación, íntegramente alfabética y sin pautas, seguiría en uso hasta mediados del siglo XVIII, para desaparecer después sin dejar rastro<sup>172</sup>.

En el mundo hispano, la cifra nueva de Luis Venegas de Henestrosa “inventada” en 1557 mantendría su vigencia igualmente hasta mitad del siglo XVIII, como testimonian fuentes como el *Quadern* de Barcelona (ca. 1700-1720) y el *Libro de cyfra* de Oporto (ca. 1720-30). Durante ese periodo, el mismo sistema de notación se extendería al harpa, apareciendo en impresos específicamente dedicados a este instrumento sólo en fecha más tardía y coincidiendo con el momento de auge del instrumento a partir de la segunda mitad del siglo XVII. Así, hay que considerar las *Melodías músicas* de Andrés Lorente, supuestamente aparecidas entre 1672 y 1677, o *Luz y norte musical* de Lucas Ruiz de Ribayaz, impreso en 1677.

El uso de la cifra nueva en el harpa decaerá a mediados del siglo XVIII, conforme el instrumento empezó a dejar de tener protagonismo como instrumento de acompañamiento<sup>173</sup>. En el caso de los instrumentos de teclado, la extinción de la cifra nueva como sistema de notación podría situarse en torno a 1770 si tenemos en cuenta las fuentes y los testimonios organológicos conservados. La invención de un nuevo método de cifra para piano en 1866, el de Manuel Carrasco, marcará el inicio de una nueva historia de las cifras en España, pero al parecer sin mayor trascendencia.

Del formato reticular del *Arte de aprender a tanger* de Gonzalo de Baena, de las cifras para harpa y órgano de Alonso de Mudarra, de la *intavolatura* de Antonio Valente o de las diferentes cifras propuestas por fray Juan Bermudo cabe sospechar una existencia

<sup>171</sup> AMMERBACH, Elias Nicolaus: *Orgel oder Instrument Tabulatur*, Leipzig, 1571.

<sup>172</sup> Para una lista de fuentes, WOLF, Johannes: *Handbuch der Notationskunde...*, p. 32-35. También, “Sources of keyboard music to 1660, 2 (iii): Gernay, Easter Europe, Scandinavia”, *NGD*, vol. 17, p. 724-9 y BROWN, Howard Mayer: *Instrumental music printed before 1600...*

<sup>173</sup> Sobre el declive del harpa en España, BORDAS, Cristina: “The Double Harp in Spain from the 16<sup>th</sup> to the 18<sup>th</sup> Centuries”, *Early Music*, 15, 1987, p. 148-63.

efímera, al menos si atendemos al panorama de fuentes que se ha conservado. No obstante, la inesperada irrupción en ese panorama del manuscrito de Jerez con su notación alfabética o de los manuscritos Senorami y Escornalbou con su cifra numérica continua nos llama la atención sobre un hecho incontestable: las fuentes en cifra que se han conservado no son sino jirones salvados por casualidad frente al inexorable paso del tiempo. Conviene, pues, ser prudentes a la hora de sacar conclusiones. Éstas deben basarse tanto en lo que ha llegado hasta nosotros como en las fuentes ya perdidas.

Algunas de las fuentes que en este trabajo se analizan muestran a las claras esta realidad: los fragmentos de Cuenca y de Palacios de Goda, incorporados como papel de desecho en la construcción de órganos; el manuscrito Saldivar, una fuente en paradero desconocido a la que sólo se puede acceder actualmente a través de fotografías de pésima calidad publicadas en 1942; o los fragmentos de Carrión, recuperados de una cloaca durante unas excavaciones arqueológicas, son casos de conservación *in extremis*. También lo son todos los manuscritos, ejemplares únicos, como lo son los impresos del *Livre plaisant*, del *Arte de aprender a tanger* de Gonzalo de Baena o de la *Intavolatura de cimbalo* de Antonio Valente, de los que ha llegado hasta nosotros un sólo ejemplar.

Además de más de una treintena de fuentes hispanas en cifra para tecla y harpa, en la parte III de este estudio se presenta también una relación con más de una veintena de fuentes hispanas perdidas, la mayoría seguramente en cifra, de las que tenemos noticias por referencias indirectas. Son el testimonio de que lo conservado no representa sino una ínfima parte del repertorio en cifra en circulación sobre papel durante los siglos XVI al XVIII. A su vez, esa música en cifra no representa sino una pequeña parte de la música notada, la mínima punta del iceberg del fenómeno musical de siglos pasados.

Varias de las fuentes descritas en este trabajo han sido localizadas sólo en los últimos años. Algunas se describen y estudian aquí por primera vez. No se puede descartar que puedan aparecer nuevas fuentes en un futuro próximo. Estas posibles fuentes podrán confirmar las líneas de investigación de este trabajo o matizarlas oportunamente.

#### IV.- VIGENCIA DE LAS TABLATURAS

Como se ha expuesto con antelación, a partir de los testimonios documentales conservados se puede asegurar que las tablaturas para tecla fueron desapareciendo progresivamente de escena a lo largo del siglo XVIII, tanto en el norte como en el sur europeo. Su declive está relacionado, sin duda, con el declive de los géneros y formas asociados a procedimientos imitativos y el auge de formas armónico-estructurales, como la sonata. Pero, sobre todo, su extinción vino provocada por condicionantes de tipo social, pedagógico y estético, ya esbozados.

En España, durante la primera mitad del siglo XVIII se asiste a un proceso de introducción del estilo concertante italiano que, no sin una fuerte oposición especialmente en el ámbito eclesiástico, terminaría por imponerse de forma generalizada. Ese proceso conlleva la eliminación de ciertos elementos característicos del estilo español, como la presencia de harpas en el acompañamiento, e impulsa una renovación general del *instrumentarium* en las más importantes instituciones musicales

del país<sup>174</sup>. Tal renovación corre en paralelo, sin duda, con una reforma del sistema de enseñanza musical, en el que se favorece el uso de la notación figurada frente a la cifra. A la larga, ese proceso habría conducido a la desaparición de las fronteras notacionales entre la música vocal e instrumental.

No obstante, incluso durante el periodo de apogeo de las tablaturas, en los siglos XVI y XVII, también presenciamos el ocaso de determinados sistemas en favor de otros. Aquí, también son analizables diversos factores intervinientes en su contexto musical, organológico y social, pero se trata, sobre todo, de una cuestión de eficacia de cada uno de los sistemas.

#### **IV.1.- Una cuestión de eficacia**

La pervivencia de cada sistema notacional depende de su eficacia como forma de representación en relación con el aspecto idiomático de cada familia instrumental y de su capacidad de adaptación tanto a la evolución del instrumento como del repertorio que le es propio. La incapacidad de adaptación a esos cambios propicia la extinción de esa forma de notación en favor de otras más eficientes. Existen ejemplos claros de ese proceso de selección natural.

La antigua tablatura alemana para laúd, por ejemplo, utilizaba letras del alfabeto para designar las posiciones de cada cuerda y traste siguiendo un orden transversal en el mástil. De este modo, cada símbolo indicaba una única y concreta posición dentro del diapasón, de acuerdo con un sistema que he propuesto clasificar como alfabético continuo. No obstante, en este mismo sistema, cada cuerda al aire era designada por un numeral (1-5), a partir del orden más grave. Conforme el repertorio y el desarrollo técnico del tañedor precisó de la utilización de más trastes, las letras del alfabeto latino (23, sin contar la j y la u) resultaron insuficientes, de manera que debieron ser introducidos nuevos símbolos para designar las posiciones más remotas del mástil. Éstos eran letras dobles, letras con rasgos o, simplemente, otros signos diferenciados, según los casos. Por fin, el sistema muestra su incapacidad de adaptación o evolución en cuanto el instrumento adquirió un nuevo orden de cuerdas, el sexto y más grave. La tablatura incorporará entonces nuevas cifras, dispuestas a lo largo del mástil y no en transversal, para designar los trastes de este orden, todo ello a fin de mantener intacta la estructura del resto del sistema. Estas nuevas cifras fueron letras mayúsculas, números u otros símbolos. En poco tiempo, la tablatura alemana para laúd estaba utilizando sistemas diferentes e irreconciliables en la configuración de su mástil, letras y números, en sentido transversal y en sentido longitudinal, además de varias decenas de símbolos diferentes. En ese momento, el sistema desaparece en favor de una tablatura alfabética cíclica de tipo “francés”, de estructura mucho más simple, con apenas diez o doce cifras diversas y, por tanto, más eficaz.

Las tablaturas de tecla de numeración continua, en las que la tecla más grave está asociada al numeral uno (1), caminan hacia su extinción en cuanto el teclado de referencia crece en extensión por la parte grave, convirtiendo la octava corta en octava tendida o avanzando hacia la contraoctava. Tal modificación obliga a una renumeración del teclado o, como en el caso antes reseñado, a la incorporación de caracteres

---

<sup>174</sup> BORDAS, Cristina: “Tradición e innovación en los instrumentos musicales...”

adicionales para las cifras añadidas. Además, en estas cifras se precisa de un carácter doble a partir de la décima tecla (10, 11, 12. etc.), de modo que para evitar cualquier confusión, será preciso dejar un espacio vacío entre cada pareja de caracteres gráficos o utilizar una ligadura de agrupamiento de las figuras, tal como ocurre en el raro ejemplo para cítara del *Ramillete florido* de fray Benito<sup>175</sup>. En cualquier caso, el incremento del número de figuras al compás hará cada vez más difícil una adecuada representación y lectura de este tipo de cifra. El sistema camina así hacia su extinción, queda asociado a repertorios menores o reducido a la práctica del músico aficionado.

Un ejemplo semejante lo encontramos en el sistema reticular utilizado por Gonzalo de Baena en su *Arte* de 1540. Aquí, el incremento del número de figuras al compás vendría acompañado de una multiplicación de las casillas de la retícula, lo que complicaría de inmediato su apariencia gráfica y dificultaría considerablemente la expedita lectura de la cifra.

Un elemento a tener en cuenta es la eficacia de la cifra con relación al ahorro de papel, aspecto muy crítico a mediados del siglo XVI<sup>176</sup> sobre el que se expresa fray Juan Bermudo:

“Este arte de cifrar a tres cosas sirve [...] Lo segundo servirá, para que si alguno quisiere tener mucho canto de órgano en poco papel, lo tenga puesto en cifras. Quatro vezes más ocupa el canto de órgano puntado, que cifrado”<sup>177</sup>.

No en vano, recordemos que los libros sexto y séptimo de su *Declaración de instrumentos musicales* dejarían de imprimirse en 1555 por “la falta y carístia del papel”, una circunstancia derivada de la profunda crisis y enorme inflación sufrida en España hacia 1550<sup>178</sup>.

Así, la necesidad de separación de los caracteres mediante espacios en las tablaturas numéricas de tipo continuo o la incorporación de compartimentaciones adicionales en los sistemas reticulares dilatará la escritura y aumentará considerablemente el gasto de papel. Éste sería un factor a considerar también en el caso de la tablatura de Alonso de Mudarra, cuyo libro de cifras para harpa y órgano parece que nunca vió la luz. En el formato de sus *Tres libros en cifra*, las cifras para harpa y órgano ocupan una plancha completa, el triple que la notación para vihuela y el cuádruple que la notación para guitarra. Ya Bermudo parece citar el sistema de pasada, sin prestarle mayor atención, detalle que apunta, en mi opinión, a la poca eficacia reconocida a esta cifra en comparación con otras en uso en el mismo periodo<sup>179</sup>.

<sup>175</sup> SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: “Fuentes bibliográficas para el estudio de la cítara y su repertorio en España (siglos XVIII-XIX)... Puede verse la reproducción del fragmento en la lámina II de este artículo.

<sup>176</sup> Parte III, Venegas, II.5.

<sup>177</sup> BERMUDO, fray Juan: *Declaración*, libro cuarto, capítulo 41, fol. 83r.

<sup>178</sup> Parte III, Bermudo, VI. Para un panorama sobre esta cuestión, HAMILTON, Earl J.: *El tesoro americano y la revolución de los precios en España, 1501-1650*, Barcelona, Crítica, 2000 (edición castellana de *American treasure and the price revolution in Spain, 1501-1650*, New York, Octagon Books, 1934). También, ROA ALONSO, Francisco Javier: “Tecla, arpa y vihuela: aspectos de la cultura material en la época de Cabezón”, *RMS*, XXXIV, 2, 2011, p. 109-32.

<sup>179</sup> Parte III, Bermudo, IX.3.



Por añadidura, algunas tablaturas resultan problemáticas desde el punto de vista de su representación manuscrita, simplemente por la complejidad de realización de sus pautas o caracteres. El caso de Gonzalo de Baena resulta el más evidente, tanto por la formación de su retícula como por la utilización de letras invertidas para la representación de las notas alteradas. La cifra de Mudarra tampoco se queda corta en este sentido, con su pauta de catorce líneas, más apropiada para una tablilla de composición que para su transmisión manuscrita en papel.

Esos problemas de representación gráfica atañen igualmente al proceso editorial<sup>180</sup>. Un elemento clave en el proceso de difusión de las cifras parece haber sido la capacidad de adaptación de cada sistema a las posibilidades técnicas de la imprenta en cada momento histórico y en función del desarrollo tecnológico. John Griffiths ha estudiado acertadamente el problema por lo que respecta a las cifras para vihuela en España<sup>181</sup>. Aunque en principio pueda suponerse que cualquier imprenta estaba capacitada para tirar una edición en tablatura, la realidad es muy distinta. Quizá el ejemplo más claro sea el defectuoso impreso *Luz y norte musical* de Lucas Ruiz de Ribayaz, de 1677. El propio autor relata los avatares de su edición, que no pudo emular con sus deficientes tipos móviles, ni siquiera de lejos, a las excelentes planchas grabadas por Gaspar Sanz para su *Instrucción de música sobre la guitarra española* de 1674<sup>182</sup>.

En este panorama, y a pesar de que el impreso de Venegas de Henestrosa dista mucho de ser perfecto, no cabe duda de que su cifra nueva irrumpió en el panorama hispano como un sistema caracterizado por su máxima eficacia. Su pauta ocupa lo que una sola voz de la polifonía escrita en canto de órgano y evita los caracteres dobles mediante un sistema de cifra cíclica de gran simplicidad que permite la incorporación de nuevos signos dentro de la misma secuencia. En realidad, la cifra nueva se puede representar incluso sin pautas, tal como se muestra en la última pieza de la colección<sup>183</sup>. Evita también la notación rítmica con figuras de canto de órgano, mediante la utilización de un sistema reticular imaginario. Además, Venegas abre la posibilidad de utilización de su cifra para la tecla, el harpa y la vihuela, para la notación del canto llano y de la polifonía, tanto para tañer, como para cantar y componer, en una orientación que aspira a dotar al sistema de plena universalidad como sistema notacional<sup>184</sup>.

Pero, si la cifra nueva no consiguió implantarse de forma universal fue, sin duda, porque tuvo que competir con otros sistemas de igual o incluso mayor eficacia, como las cifras hispanas para vihuela y la notación polifónica mensural. En último extremo, hay que reconocer que el único sistema que alcanzó universalización, al menos en el ámbito de la música occidental, fue el sistema de notación figurada que usamos aún en la actualidad, a pesar de los intentos por establecer otros sistemas pretendidamente más eficientes<sup>185</sup>.

<sup>180</sup> Sobre el proceso de impresión musical en España, ESSES, Maurice: *Dances and instrumental diferencias in Spain...*, vol. 1, capítulo 4 y ROA ALONSO, Francisco Javier: "Tecla, arpa y vihuela: aspectos de la cultura material en la época de Cabezón"...

<sup>181</sup> GRIFFITHS, John: "La producción de libros de cifra musical en España durante el siglo XVI", *Hispanica Lyra*, 12, noviembre 2010, p. 10-27.

<sup>182</sup> Parte III, Ribayaz, VII.

<sup>183</sup> Sobre este detalle, parte II, apartado III.1.1.

<sup>184</sup> Parte III, Venegas, III.

<sup>185</sup> Sobre esta cuestión, parte III, Díaz de Guitián. Además, dejando aparte los que se basaron en cifras y centrándonos en el ámbito hispano, destaco otros dos aparecidos a principios del siglo XX, los de MENCHACA, Angel: *Nuevo sistema teórico-gráfico de la música*, La Plata, 1904 y GALBARRIATU,

#### IV.2.- La recuperación de la tablaturas en el siglo XX

Dentro de una dinámica general de los campos de la musicología, la recuperación y puesta en valor de las fuentes en tablatura demandó una acercamiento a los asuntos relacionados con éstas ya desde finales del siglo XIX. A partir de la catalogación de las fuentes, tal recuperación fue en forma de transcripción a la notación figurada convencional, ya que ésta representaba el único sistema gráfico al uso tanto en el ámbito de la interpretación como en el ámbito de la investigación musical en ese momento histórico.

Todo ese movimiento vino también acompañado por la recuperación de la interpretación con instrumentos originales, desde los trabajos pioneros de Arnold Dolmetsch hasta el movimiento de la música histórica liderado por Nikolaus Harnoncourt y Gustav Leonhardt, entre otros, en la década de 1950, que adquirió impulso y continuidad hasta nuestros días. En este campo, de forma progresiva, las tablaturas fueron haciéndose cada vez más familiares para los intérpretes, de modo que se generó una industria editorial del facsímil musical que alcanzó notable desarrollo en la década de 1990. Pronto, especialmente entre los instrumentistas de mástil pero también, aunque en menor medida, en los de harpa, la lectura, el aprendizaje y la interpretación directamente desde la tablatura se convertiría en un hecho habitual.

En la actualidad, por lo que respecta a España, el estudio de la tablatura no sólo forma parte del curriculum educativo oficial de los estudiantes de instrumentos de cuerda pulsada del Renacimiento y el Barroco (ICPRB), sino que constituye una disciplina obligatoria también para los guitarristas desde la implantación de la Logse<sup>186</sup>, manteniéndose también en planes de estudio más recientes.

Estas circunstancias ha ido convirtiendo en innecesario el proceso de transcripción del repertorio en tablatura con fines meramente interpretativos dentro del colectivo profesional de los ICPRB. La explicación a este hecho es sencilla: según se dijo, la eficiencia de la tablatura desde el punto de vista gráfico y su perfecta adecuación a las necesidades técnicas, interpretativas y musicales del repertorio instrumental para el que se crean refuerzan la idea de que la tablatura es el mejor sistema gráfico de representación de la música así impresa o copiada. Hasta el punto de que, en ocasiones, la notación figurada convencional ni siquiera posee los recursos gráficos suficientes para solventar en la transcripción determinados detalles o matices interpretativos presentes en las tablaturas.

Pero, desgraciadamente, la tendencia hacia la lectura de las fuentes originales no ha gozado del mismo aplauso por parte de los músicos de tecla, al menos por lo que respecta a las tablaturas. Tampoco se ha verificado un progreso significativo dentro de los ámbitos de la musicología y del análisis. Determinados repertorios en tablatura

---

Ramón: *Methodus "Bitiru" punctuanti opera Musica*, Bilbao, Sociedad Bilbaína de Artes Gráficas, 1906. Ambos sistemas son comentados en PEDRELL, Felipe: "De grafía musical sobre dos nuevos sistemas de notación", en *Musicalerías. Selección de artículos escogidos de crítica musical*, Madrid-Valencia, Sempere y Compañía, 1906. Ed. facsímil Librerías París-Valencia, 1997, p. 222-30.

<sup>186</sup> Ley Orgánica General del Sistema Educativo, de 3 de octubre de 1990 (BOE de 4 de octubre de 1990). Sobre esta cuestión, NAVARRO GONZÁLEZ, Julián: *La enseñanza de la guitarra barroca solista: Diseño de un instrumento para el análisis de su repertorio*. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2007.

siguen precisando de transcripciones para ponerlos a disposición de un amplio colectivo social con fines interpretativos o de estudio.

Una de las innovaciones aparecidas en este campo en la década de 1970 fue la aplicación de la tecnología informática al proceso de transcripción de tablaturas. Tal vez las primeras incursiones en este campo fueran las de W.E. Hultberg<sup>187</sup>, pero acaso alcanzaron más relevancia los trabajos del grupo ERATTO (Equipe de Recherche sur l'Analyse et la Transcription des Tablatures par Ordinateur)<sup>188</sup>. Fundado en 1973 y bajo responsabilidad de Hélène Charnassé, agrupó a musicólogos, especialistas en instrumentos históricos (laúd y guitarra) e ingenieros informáticos también músicos. Junto a investigadores del CNRS (Centre Nationale de la Recherche Scientifique), colaboraron en el estudio y la transcripción de tablaturas por medio del ordenador, en varias líneas de investigación. Entre ellas, la automatización de la transcripción y la consecución de una edición automatizada a fin de disminuir los costes de edición.

Las primeras experiencias en esta dirección datan ya de 1968, realizadas con la colaboración del informático Henri Ducasse, sobre tablaturas de laúd alemanas. A partir de 1975 aparecieron las primeras transcripciones automatizadas “en bruto”, sólo con las alturas de las notas. El desarrollo de las técnicas microinformáticas y la evolución de los lenguajes de programación permitieron retomar este tipo de trabajos en 1986, con la colaboración del informático Bernard Stepien. El trabajo en esta fase se centró en reproducir de forma artificial el tratamiento de los razonamientos de los laudistas frente a la tablatura, con el fin de conseguir transcripciones informatizadas parecidas a las realizadas por musicólogos. Esto requería pasar de las transcripciones en bruto, abstractas, a una transcripción que pusiera en evidencia la estructura musical de cada pieza. En ese proceso de reestructuración de la transcripción, la duración de una nota se establecía en función de tres condicionantes: la duración mínima indicada por el símbolo rítmico de la tablatura, la reutilización de la cuerda para emitir otro sonido y la organización de las voces en la composición, que determina la sucesión de las notas. Así mismo, el ordenador era el encargado de identificar los pasajes imitativos para asignarlos a voces diferentes. La finalidad era producir transcripciones conforme a las reglas de escritura y a las normas musicológicas en uso<sup>189</sup>. Como elemento adicional, estos sistemas permitían la escucha inmediata de las transcripciones por medio de una conexión de audio del ordenador.

Como resultado de estas experiencias, el grupo ERATTO publicó varias colecciones de música alemana para laúd en los años 1975-78<sup>190</sup> así como otros materiales bibliográficos adicionales en 1991-92<sup>191</sup>.

<sup>187</sup> HULTBERG, W.E.: “Development of Computer Programs Designed to Transcribe Tablature to Standart Notation”, en *Computer and Music*, H.B. Lincoln (ed.), Ithaca, Cornell University Press, 1970, p. 288-92. También, HULTBERG, W.E.: “Computerized Tablature Transcription Processes”, en *Report of the Twelfth Congress of the International Musicological Society*, D. Hertz y B. Wade (ed.), Kassel, Bärenreiter, 1981, p. 336-9.

<sup>188</sup> Unité Propre de Recherche du CNRS n° 152, Centre de Recherches Pluridisciplinaires, 27, rue Paul Bert, 94200 Yvry sur Seine, Francia. La información sobre este grupo la extraigo de un folleto informativo distribuido en la feria Musicora, París, 25-29 de abril de 1990.

<sup>189</sup> Una síntesis del proceso puede verse en <http://www.site.uottawa.ca/~bernard/luth.html> (acceso agosto 2013).

<sup>190</sup> Bajo el título *Documents de musique ancienne*. Fueron publicadas en Yvry sur Seine por Elmerato y resultan fácilmente localizables en internet.

Otro aspecto de la recuperación de las tablaturas durante el siglo XX, aunque a un nivel diferente, ha sido la proliferación de ediciones de música en tablatura destinadas al músico aficionado o semiprofesional, especialmente para guitarra y sus variantes pero también para otros instrumentos en boga, de estilos como el jazz, el pop, el rock, el folk, el flamenco y otros. Estas ediciones constituyen hoy día un testimonio patente de la actualidad de las tablaturas como sistemas de notación y de la importancia de su papel como elemento pedagógico en la sociedad actual, sobre todo en conexión con internet.

#### IV.3.- Tablaturas en internet

En la actualidad, la herramienta de internet ha abierto nuevas perspectivas para el conocimiento y el desarrollo de las tablaturas. Por una parte, la creciente existencia de bibliotecas digitales pone a disposición del usuario una enorme cantidad de fuentes musicales históricas en reproducciones de la más alta calidad. Por otra, los motores de búsqueda facilitan un acceso casi ilimitado a repertorios, bibliografía, grabaciones sonoras y otros recursos no soñados hace apenas un par de décadas.

Sin embargo, uno de los aspectos más sugerentes de este medio es la proliferación en la web de nuevas tablaturas en formatos digitales, aspecto que abre una nueva etapa en la historia de la notación. Una simple búsqueda en la red de los términos *tablatura*, *tablature* o *tablatur* mostrará de inmediato la extraordinaria difusión que están alcanzando tablaturas de todo tipo, pero especialmente para estilos musicales como el jazz, el pop, el rock o el folk, dedicadas a la guitarra, la guitarra eléctrica, el bajo, el banjo, la armónica, los teclados y otros<sup>192</sup>. Aunque completamente alejadas del objeto de nuestro estudio, la circulación de tablaturas en internet presenta algunos aspectos relacionados con cuestiones que aquí tratamos a propósito de las tablaturas históricas.

Por un lado, sorprende la extraordinaria simplicidad de muchas de estas tablaturas, en muchos casos meros experimentos gráficos de músicos *amateur*. No se trata de sistemas completamente fijados, sino de verdaderos apuntes o de sistemas de notación en evolución que recogen un repertorio favorito que se intercambia entre aficionados. Este material aparece con libre acceso en la red, con frecuencia acompañado de invitaciones del autor para que otros mejoren las versiones que ofrecen o hagan sus propias aportaciones al repertorio.

En muchos casos, tales tablaturas presentan sólo notación de posición pero carecen de cualquier tipo de indicación rítmica, algo también frecuente en tablaturas históricas. En tales casos, las versiones en internet se refieren a un repertorio contemporáneo y perfectamente conocido tanto por los copistas como por los potenciales intérpretes, no sólo de forma directa sino también a través de un fácil acceso a archivos de audio. Así, esas tablaturas suelen ir acompañadas de comentarios del tipo “aquí represento sólo las notas, pero tocándolas repetidas veces encontrarás tú mismo el ritmo y estilo de la canción”.

---

<sup>191</sup> Entre ellos, CHARNASSÉ, Hélène y STEPIEN, Bernard: “Automatic transcription of german lute tablatures. An artificial intelligence application”, en *Computer representations and models in music*, Academic Press Ltd., 1992, p. 143-70, con otras referencias bibliográficas de interés.

<sup>192</sup> Por remitir sólo a un par de sitios, <http://www.cifraclub.com.br/> o <http://www.tablatures.tk/> (acceso agosto 2013).

Haciendo un paralelismo, reconozcamos que el repertorio copiado en tablaturas históricas también fue un día contemporáneo de la propia copia, de modo que ciertos elementos de la interpretación de esos repertorios debían resultar familiares tanto para el copista como para sus potenciales intérpretes. Éstos habrían podido reconstruir fácilmente detalles de la ornamentación o incluso aspectos del ritmo que la tablatura no transmitía. Así, a la hora de abordar en la actualidad la transcripción e interpretación de repertorios históricos, debemos aceptar que nuestra falta de familiaridad con determinados aires, modos o estilos caídos en desuso hace tal vez trescientos años impone limitaciones en nuestra capacidad de comprensión de las piezas y dificulta o incluso imposibilita, a veces, su correcta transcripción e interpretación.

Otro aspecto esencial que podemos estudiar en paralelo entre las fuentes históricas y las actuales tablaturas en internet se refiere a su eficiencia como sistema notacional abreviado y su capacidad para copiar y almacenar mucha música en poco espacio. Precisamente, el volumen de los archivos musicales en internet varía considerablemente si se usan programas gráficos (Finale, Sibelius u otros) o simples procesadores de texto. Son éstos los que se usan para este tipo de tablaturas. Un sistema basado exclusivamente en letras, números, guiones y otros símbolos de texto resulta accesible a cualquier usuario informático, sin necesidad de disponer de ningún tipo de programa específico de escritura musical.

Gracias a esta extraordinaria difusión en la red, el término tablatura en castellano y su abreviatura “tab”, cifra de la cifra, han conquistado, a mi parecer, un merecido puesto en el actual vocabulario musical hispano<sup>193</sup>.

---

<sup>193</sup> Puede verse, a tal efecto, la orientación que toma la entrada “tablatura” en la enciclopedia wikipedia en castellano: <http://es.wikipedia.org/wiki/Tablatura> (acceso octubre 2013).



## **PARTE II: LA CIFRA HISPANA**





## I.- LAS FUENTES

Después de trazar un panorama general sobre la cifra y la tablatura en el contexto de la música occidental, toca ya fijar la atención sobre las fuentes hispanas en cifra en la segunda parte de este trabajo. Para ello, convendrá presentar primero un mapa general de las fuentes de música instrumental que nos son conocidas en el periodo y ámbito de estudio. A partir de ese panorama, podremos analizar diferentes aspectos relacionados con la difusión temporal y geográfica de cada uno de los formatos en notación figurada y en cifra. Además, será pertinente analizar una serie de cuestiones generales con relación a los compositores, los tañedores, los copistas y los impresores implicados en la creación, utilización y difusión de las cifras, así como explorar algunos aspectos relacionados con las implicaciones pedagógicas de esta forma de notación, tanto para la enseñanza del instrumento como para la enseñanza de la música en un sentido más general. Finalmente, convendrá centrarse en la definición de las características generales de las notaciones en cifra que aquí se estudian a partir de las declaraciones de cifra que las mismas fuentes nos presentan.

Como en la parte anterior, cuando resulta pertinente, se presentan llamadas a pie de página a los capítulos de fuentes de la parte III de este trabajo, donde cada uno de esos aspectos recibe tratamiento específico.

### I.1.- Panorama general

La tabla 1 presenta un panorama general de fuentes de música instrumental hispana entre los siglos XVI y XVIII<sup>1</sup>. La lista es exhaustiva por lo que respecta a las fuentes en cifra que aquí nos interesan e incluye también las fuentes en otros formatos del periodo 1500-1770. Dentro de estos márgenes, se citan en orden aproximadamente cronológico impresos y manuscritos para harpa, vihuela, guitarra, psalterio y otros instrumentos, con especial interés en las fuentes para tecla y descartando algunas fuentes de menor importancia. También se descartan copias posteriores a 1800 de piezas compuestas en el siglo XVIII. Con todo, los márgenes cronológicos impuestos se rebasan por ambos extremos para acoger tres fuentes relevantes para nuestro estudio, de los siglos XIV, XV y XIX, comentadas en lugar pertinente.

---

<sup>1</sup> Se expresa en cada caso título, autor, localización, fecha de copia o edición, lugar de procedencia, formato notacional y destino instrumental. Van resaltadas sobre fondo gris las fuentes en cifra que son objeto de estudio específico en este trabajo. Las fuentes hoy perdidas llevan un asterisco (\*) tras el título. La marca (X) para algunas fuentes señala la inexistencia actual de tal impreso pero la voluntad manifiesta del autor de haberlo realizado. La designación instrumental “órgano” sólo se consigna cuando hay mención expresa en la fuente o se deduce del tipo de repertorio que incluye. Si no, se usa la más genérica designación “tecla” o se incluyen otros destinos específicos, como “clave” o “piano”. La adscripción de una fuente al grupo obras pedagógicas viene dada por la orientación del impreso en su título o en sus textos introductorios. En ocasiones, se deduce de su contenido. En algunos casos, una x pequeña indica una opción secundaria.

Tabla 1: Fuentes hispanas de música instrumental														
Título o localización	Fecha	Lugar	Impr	Cifra	P	KS	D	Tecla	Org	Har	Vih	Guit	Otros	Pedag.
<i>Libro de estempides*</i>	ca. 1387	¿?		¿?				exaquier	X					
<i>Ars pulsandi*</i>	antes de 1497	Barcelona	X	X			¿?	¿?		¿?	laúd			X
<i>Livre plaisant</i>	1529	Amberes	X	X			X	manicordion	X		laúd		flauta	X
Gb:Lbm, C.48.h.1	ca. 1514-20	¿Valencia?		X							X			
Luis de Milán, <i>El maestro</i>	1536	Valencia	X	X			X				X			X
García de Baeza*	1535	Palencia							¿?					
Luis de Narváez, <i>El Delfín</i>	1538	Valladolid	X	X			X				X			
Gonzalo de Baena, <i>Arte pera aprender a tanger</i>	1540	Lisboa	X	X			X	X	X					X
Alonso Mudarra, <i>Tres libros de música</i>	1546	Sevilla	X	X			X	X	X	X	X	X		
Enrique de Valderrábano, <i>Silva de sirenas</i>	1547	Valladolid	X	X			X				X			
Fray Juan Bermudo, <i>Arte tripharia</i>	1549	Osuna	X	X			X	X	X					X
Diego Pisador, <i>Libro de música</i>	1552	Salamanca	X	X			X				X			x
Diego Ortiz, <i>El primo libro</i>	1553	Roma	X		x			címbalo					violón	X
Miguel de Fuenllana, <i>Orphenica lyra</i>	1554	Sevilla	X	X			X				X			x
Bermudo, <i>Declaración de instrumentos musicales</i>	1555	Osuna	X	X	x		X	X	X	X	X	X		X
Bermudo, libros sexto y séptimo*	post 1555	(Écija)	(X)	X				X	X	X	x			X
Venegas de Henestrosa, <i>Libro de cifra nueva</i>	1557	Alcalá	X	Xn			X	X	X	X	X			X
Venegas de Henestrosa seis libros*	post 1557	(Guadalajara)	(X)	Xn				X	X	X	X			X
Francisco Martínez, cifras para harpa*	ca. 1563	¿?		X						X				¿?
Tomás de Santamaría, <i>Arte de tañer fantasía</i>	1565	Valladolid	X		x			X	X	x	x			X
Petro Villa doctor, <i>Tentos de órgão*</i>	ca. 1570	¿Barcelona?	X	¿?					X					
P:C, Ms 48	ca. 1570	Coimbra			X			X	X					x
P:C, Ms 242	ca. 1570	Coimbra			X			X	X					x
E:SIM, Casas y Sitios Reales, Legajo 394, fol. 130	ca. 1570	¿?		X							X			
Esteban Daza, <i>El Parnaso</i>	1576	Valladolid	X	X			X				X			
Antonio Valente, <i>Intabolatura de cimbaló</i>	1576	Nápoles	X	X			X	címbalo						
Antonio de Cabezón, <i>Obras de música</i>	1578	Madrid	X	Xn			X	X	X	X	X			X
Isaac Bertout, copias para Capilla Real*	1580 y 1581	Madrid			¿?	¿?			X					
Ministriles turcos*	1581	¿Lisboa?	¿?	X									minist	
Carlos Amat, <i>Guitarra española y vandola*</i>	1586	Barcelona	X	X			X					X		X
Diego del Castillo, Cuatro libros en El Escorial*	1591	Madrid		X			¿?		X					
E:Mn, Ms 6001, <i>Ramillete de flores</i>	1593	¿?		X							X			
Sebastián Raval, <i>Ricercari</i>	1596	Palermo	X					címbalo					liuti, viole	
Hernando Cabezón, <i>Compendio de música*</i>	1598-1609	Madrid	(X)	Xn			¿?	X	X	¿?	¿?			¿?
Pedro Pimentel, <i>Libro de cifra*</i>	antes de 1599	¿Lisboa?	X	X			¿?		X					
Tomás Luis de Victoria, <i>Missae</i>	1600	Madrid	X		X				X					
Versos de Peraza y Castillo*	ca. 1600-1610	¿Sevilla?		X					X					
Add. Cabezón E:Mn	ca. 1600-20	¿Valladolid?		Xn					X	x				
<i>Tentos</i> de Arratia, Clavijo y Castillo*	post 1601	¿Madrid?	¿?	¿?	¿?				X					

Título o localización	Fecha	Lugar	Impr	Cifra	P	KS	D	Tecla	Org	Har	Vih	Guit	Otros	Pedag.
Victoria, ¿cifras?*	ca. 1610	¿Madrid?		¿?	¿?				X					
P:Cug, Fondo Manuel Joaquim, signatura MJ1	ca. 1610	Coimbra			X			X	X					
Rodrigues Coelho, <i>Flores de música</i>	1620	Lisboa	X		X			X	X	X				
Juan Araniés, Libro segundo de tonos	1624	Roma	X	X								X		
Luis Briceño, <i>Método muy facilissimo</i>	1626	París	X	X								X		X
Francisco Correa, <i>Facultad orgánica</i>	1626	Alcalá	X	Xn			X		X					X
Francisco Correa, <i>Libro de versos*</i>	post 1626	(Sevilla)	(X)	Xn			(X)		X					X
Carlos Amat, <i>Guitarra española de cinco órdenes</i>	1627	Lérida	X	X								X		X
Add. Correa Ajuda	ca. 1630-40	Lisboa		Xn					X					
Segovia, <i>Ossana</i> de Lobo	ca. 1630-40	¿Sevilla?		Xn					X					
Manuscrito Saldívar (México)	ca. 1630-40	¿Puebla?		Xn					X					
Fray Agostinho da Cruz, <i>Prado musical*</i>	ca. 1632	¿Lisboa?	X	¿?	¿?				X					
E:Mn, M 2209, Antonio de Santa Cruz	ca. 1633-40	¿?		X								X		
<i>Tentos</i> en Vila Viçosa*	ca. 1636	Toledo		¿?	¿?			X						
Carlos Amat, <i>Guitarra española y vandola</i>	1639	Gerona	X	X			X					X		X
Nicolás Doizi, <i>Nuevo modo de cifra</i>	1640	Nápoles	X	X			X					X		X
Add. Correa Bruxelas	ca. 1640-60	¿Madrid?		Xn					X					
Fray Tomás Gómez, <i>Arte de canto llano</i>	1649	Madrid	X	Xn			X		X	x	x			X
Fragmentos de Carrión	ca. 1650	¿Carrión?		Xn					X	x				
E:E, Ms 2187 (LP30)	ca. 1660	El Escorial			X				X					
E:SOL, sin signatura, Aguilera	ca. 1660	¿Solsona?			X				X					
Manuscrito Senorami	ca. 1662	¿Balaguer?		X						X		X		
Andrés Lorente, <i>Melodías músicas*</i>	1672-1677	(Alcalá)	X	Xn			¿?		X	X				X
Gaspar Sanz, <i>Instrucción de música</i>	1674	Zaragoza	X	X			X					X		X
Ruiz de Ribayaz, <i>Luz y norte musical</i>	1677	Madrid	X	Xn			X	monacordio		X		X		X
Juan del Vado, libro de arpa*	post 1677	(Madrid)	(X)	¿?			¿?			X				
E:Bc, M 729	post 1677	¿Valencia?			X				X					
Unos cuadernos en el testamento de Pablo Bruna*	1679	Daroca			¿?			X	X	¿?				
E:Bc, M 896 (Ms Escornalbou)	ca. 1680	Cataluña		X						X				
E:E, Ms 2186 (LP29)	ca. 1680	El Escorial			X				X					
E:Mn, M 1358 (a) <i>Pensil deleitoso</i> (1707)	ca. 1680-1700	Alcalá		Xn					X	X				x
P: BRp, Ms 964	ca. 1680-1720	Braga			X	X			X	X				
E:Bc, M 751/21	1692-1700	¿Barcelona?			X				X					
Francisco Guerau, <i>Poema harmónico</i>	1694	Madrid	X	X			X					X		
E:Bc, M 387	1694-1697	¿Valencia?			X				X				violín	
P.Pm, Ms. 1607, Col. G, 7, Roque da Conceição	1695	Oporto		xn					X					
Gaspar Sanz, <i>Instrucción de música</i>	1697	Zaragoza	X	X			X					X		X
<i>Libro de Bernardo Zala</i>	1700	Pamplona		Xn						X				
Fragmentos de Palacios de Goda	ca. 1700	¿Ávila?		Xn						X				
Fragmentos de Cuenca	ca. 1700	¿Cuenca?		Xn					X					

Título o localización	Fecha	Lugar	Impr	Cifra	P	KS	D	Tecla	Org	Har	Vih	Guit	Otros	Pedag.
E:Mn, M 816	ca. 1700	¿?		Xn						X				
E:Bc, Ms 741/22	ca. 1700	Cataluña		Xn						X				
E:Boc, MM CV-42/R-40	ca. 1700	¿?		Xn						X				
US:W, M2.1.T2 (17A) Case	ca. 1700	¿?		Xn						X				
E:Felanitx, Ms 173	ca. 1700	¿Mallorca?			X				X					
E:Felanitx, Ms 173 bis	ca. 1700	¿Mallorca?			X				X					
Joseph de Torres, <i>Obra orgánica</i>	ca. 1700-10	Madrid	X		X				X					
E:Bc, M 3659, <i>Quadern en xifra</i>	ca. 1700-20	Mallorca		Xn					X					x
E: AS, sin signature	ca. 1700-20	¿?			X				X					
Joseph de Torres, <i>Reglas generales de acompañar</i>	1702	Madrid	X		X			clavicordio	X	X				X
Fernández de Huete, <i>Compendio numeroso</i>	1702-1704	Madrid	X	Xn			X	clavicordio	X	X				X
E:Mn, M 811	1705	¿?		X								X		
E:Mn, M 1357, <i>Flores de Música</i>	1706	Alcalá				X			X					
<i>Tonos de don Vizente Finisterre</i>	1706	¿?		Xn						X				
Libro de tañidos*	ca. 1706	¿?		Xn						X				
E:Mn, M 1358 (b) <i>Pensil deleitoso</i>	1707	Alcalá				X			X					
E:Mn, M 1359, <i>Huerto ameno</i>	1708	Alcalá				X		x	X					
E:Mn, M 1360, <i>Huerto ameno</i>	1709	Alcalá				X		x	X				violín	
E:Mn, M 2267, <i>Ramillote oloroso</i>	1709	Alcalá				X			X					
Arte de Francisco Díaz de Guitián	1709	Madrid	(X)	X				x					voz e instr	X
E:Bc, M 1328	ca. 1710	¿Valencia?			X				X					
Add. Correa E:Mn	ca. 1710-30	Madrid		Xn					X	X				
Piezas de Correa trasladadas por fray José Madaria*	ca. 1710-30	Madrid		¿?	¿?	¿?			X					
Santiago de Murzia, <i>Resumen de acompañar</i>	1714	Amberes	X	X								X		
E:Mn, M 812, <i>Música de órgano del Sr. Joseph Elías</i>	1717	Barcelona				X			X					
P.Pm, MM42 olim 1577 Loc. B 5, <i>Libro de cyfra</i>	ca. 1720-30	¿Oporto?		Xn			X		X	X				X
E:Bc, M 450	ca. 1720	¿Barcelona?			X				X					
E:J, sin signature	ca. 1720	¿Jaca?			X				X				violín	
E:Mn, M 2262	ca. 1720	¿Astorga?				X		clavicordio						
GB: Lbm Ms Add. 31640, Murzia	ca. 1720	¿?		X								X		
E:Mn, M 815, <i>Libro de clavicimballo</i> de Fco. Tejada	1721	¿Sevilla?				X		clavicordio	x					
E:Bc, M 386, Joan Cabanilles	1722	¿Barcelona?			X				X					
Fray Pablo Nassarre, <i>Escuela música</i>	1724	Zaragoza	X	X/Xn			X	X	X	X				X
E:Zac, B-2 Ms 1 (copia suites de Haendel por F.X. Nebra)	1727	Zaragoza				X		X						
E:Bc, M 1011	ca. 1730	Valencia			X				X					
Joseph de Torres, <i>Reglas generales de acompañar</i>	1736	Madrid	X			X		clavicordio	X	X				X
Manuscrito de Jerez	ca. 1740-50	¿Jerez?		X				X	X	x				
E:Boc, M 12	ca. 1740	Cataluña				X			X					
Manuel Joseph Marín, <i>Obra de órgano</i>	antes de 1743	¿Madrid?	X			X			X					
E:Bc, M 1468	1744	Cataluña			X				X					

[illegible]

Título o localización	Fecha	Lugar	Impr	Cifra	P	KS	D	Tecla	Org	Har	Vih	Guít	Otros	Pedag.
E:Pedrola, ms. Villahermosa	1776	¿?				X		X	X					
E:E, M 2190	1776	El Escorial				X		X	X				cuartet	
E:Bc, M 932/14	1777	¿?				X			X					
José Lidón, <i>Seis fugas</i>	1778	Madrid	X			X			X					
E:Mc, 3/205 olim 11737	1778	Madrid				X		X	X					
Manuel Blasco de Nebra, <i>Sonatas</i>	1780	Madrid	X			X		clave/piano						
E:Mc, 3/429	ca. 1780	¿?				X		clave						
E:Bc, Ms 2248	ca. 1780	Valencia				X		X	X					
E:Bc, M 791/12	ca. 1780	¿?				X		X						
E:Bc, M 751/4	ca. 1780	¿?				X		X						
E:MO, 1205	ca. 1780	Montserrat				X			X					
E:MO, 1207	ca. 1780	Montserrat				X		X	X					
E:MO, 1228	ca. 1780	Montserrat				X		X	X					
E:MO, 1292b	ca. 1780	Montserrat				X		X	X					
E:MO, 1419	ca. 1780	Montserrat				X			X					
E:MO, MAM 479	ca. 1780	Montserrat				X		X	X					
E:MO, MAM 480	ca. 1780	Montserrat				X		X	X					
E:Valderobres, manuscritos nº 1 y nº 2	ca. 1780	Zaragoza				X		X	X					
E:Sc, <i>Libro de Melchor López</i>	1781	¿Madrid?				X			X					
E:MA, obras a dos órganos, Barrera y otros	1783 y post	Málaga				X			X					
E:Bc, M 848	1784	¿?				X		X	X					
E:MO, MAM 484	1786	Montserrat				X			X					
E:Boc, 58	1786	¿?				X		X						
E:Mc, MPG	1786	¿Madrid?				X								
E:MO, MAM 1607	1787	Barcelona				X			X					
José Lidón, <i>Seis sonatas</i>	1787	Madrid	X			X			X					
E:M, Complutense, cuadernos de Santa Clara de Sevilla	ca. 1780-1800	Sevilla				X		X	X					
E:MO, MAM 23	ca. 1780-1800	Montserrat				X		X	X					
E:MO, MAM 60	ca. 1780-1800	Montserrat				X		X	X					
E:MO, MAM 63	ca. 1780-1800	Montserrat				X		X	X					
E:MO, MAM 82	ca. 1780-1800	Montserrat				X		X	X					
E:MO, MAM 84	ca. 1780-1800	Montserrat				X		X	X					
E:MO, MAM 85	ca. 1780-1800	Montserrat				X		X	X					
E:MO, MAM 86	ca. 1780-1800	Montserrat				X		X	X					
E:MO, MAM 89	ca. 1780-1800	Montserrat				X		X	X					
E:MO, MAM 1665	ca. 1780-1800	Montserrat				X		X	X					
E:MO, MAM 1881	ca. 1780-1800	Montserrat				X		X	X					
E:MO, MAM 2386	ca. 1780-1800	Montserrat				X		X	X					
E:MO, MAM 2692	ca. 1780-1800	Montserrat				X		X	X					
E:Zac, varios cuardernos de tecla	ca. 1780 y post	Zaragoza				X		X	X					

Título o localización	Fecha	Lugar	Impr	Cifra	P	KS	D	Tecla	Org	Har	Vih	Guit	Otros	Pedag.
Manoel da Paixão, <i>Nova arte de viola</i>	1789	Coimbra	X	X								X		X
Joaquín Montero, <i>Sonatas</i>	1790	¿Madrid?	X			X		clave/piano						
E:SA, Dos sonatas a dos órganos, Llorente y Sola	1790 y post	Salamanca				X			X					
E:Mn, M 1234	ca. 1790	Madrid				X		clave						
E:GU, Ms de Guadalupe	ca. 1790	Guadalupe				X		X	X					
E:Mc, 1/6707	ca. 1790	¿?				X			X					
E:Asa, tres libros de música para tecla	ca. 1790	Avila				X		X	X			¿?	psalt?	
Carrera Lanchares, <i>Salmodia orgánica</i>	1792	Madrid	X			X			X					
E:MO, MAM 1029	1793	Montserrat				X			X					
Juan de Sessé, <i>Quaderno primero</i>	1794	Madrid	X			X		clave/piano	X					
E:MO, MAM 488	1797	Montserrat				X			X					
Antonio Abreu, <i>Escuela para tocar</i>	1799	Salamanca	X									X		X
Fernando Ferrandiere, <i>Arte de tocar</i>	1799	Madrid	X									X		X
Federico Moretti, <i>Principios de tocar</i>	1799	Madrid	X									X		X
E:Mn, M 1236	1799	Madrid										X		X
E:Mn, M 2291, <i>Escuela orgánica</i>	1799	Madrid				X			X					
E:MDescalzas Reales, MUS/MD/C/50(7)	1799	Lérida			x	X			X					
E:MO, MAM 489	1800	Montserrat				X		X						
E:E, LP 31 (Carpeta 179-3)	ca. 1800	¿El Escorial?				X			X					
E:Mn, M 769-770, Félix Máximo López	ca. 1800	Madrid				X			X					
E:Mn, M 1187	ca. 1800	Madrid				X			X					
E:Mn, M 1188	ca. 1800	Madrid				X			X					
E:Mn, M 1735	ca. 1800	Madrid				X			X					
E:Mn, M 1737	ca. 1800	Madrid				X			X					
E:Mn, M 1738	ca. 1800	Madrid				X			X					
E:Mn, M 1739	ca. 1800	Madrid				X			X					
E:Mn, M 1740	ca. 1800	Madrid				X			X					
E:Mn, M 1741	ca. 1800	Madrid				X			X					
E:Mn, M 1742	ca. 1800	Madrid				X		clave						
E:Zac, A-1 Ms 1	ca. 1800	¿Zaragoza?				X		X	X					
E:Zac, A-1 Ms 4	ca. 1800	¿Zaragoza?				X		X	X					
E:Zac, B-2 Ms 29	ca. 1800	Zaragoza				X		X	X					
E:Zac, B-2 Ms 33	ca. 1800	Zaragoza				X		X	X					
E:Sc, <i>Libro de órgano n° 3</i>	ca. 1800	Santiago				X			X					
E:SCc, ms 10043	ca. 1800	¿?				X		X	X					
E:Bc, M 123	ca. 1800	¿?				X		X	X					
Manuel Carrasco, <i>Método de cifra</i>	1866	Madrid	X	X			X	piano						X

P = Partitura

KS = *Keyboard score*

D = Contiene declaración de la cifra

Xn = Cifra nueva

Para el periodo 1770-1800 no pretendo ser exhaustivo. No existe un catálogo previo de fuentes y, en general, resulta muy problemático establecer una cronología para las copias realizadas entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX sin disponer de estudios codicológicos fiables. Aún así, creo que las fuentes reseñadas son muestra suficiente para analizar el proceso de difusión de las cifras en España, su apogeo y su declive.

Un primer vistazo a esta tabla revelará la abundancia de fuentes del siglo XVIII en comparación a los siglos XVI y XVII. Prevengo inmediatamente de que esa impresión no puede traducirse simplemente en que hubiese habido una mayor producción de música instrumental en el 700. Con las herramientas de investigación de que disponemos, resulta imposible evaluar la cantidad de fuentes perdidas en siglos pasados ni cuantificar de forma acertada la producción y circulación de materiales manuscritos e impresos de música instrumental de los siglos XVI y XVII. Con respecto a esto, téngase en cuenta que en este trabajo las fuentes perdidas en cifra de las que tenemos noticia ya se equiparan en número a las fuentes conservadas. Probablemente ese volumen total no represente más que una mínima parte de la producción musical escrita de ese periodo.

La misma tabla revela un fenómeno ya apuntado en la parte I de este estudio: el proceso de extinción de la vihuela y de su música a partir de las primeras décadas del siglo XVII, coincidiendo con el auge de la guitarra a partir de 1600. Igualmente, se observará una concentración de fuentes para harpa en el periodo 1660-1730, correspondiente al momento de mayor difusión del instrumento en el ámbito hispano. Por el contrario, la presencia de fuentes para tecla es permanente durante el periodo de estudio, en especial por lo que respecta al órgano. Las curvas de inflexión en la tecla se refieren exclusivamente al formato notacional o al instrumento de destino.

Así, no se tiene noticia de ningún impreso ni manuscrito en cifra para tecla o harpa confeccionado en el ámbito hispano con posterioridad a los años 1740-1750, fechas asignadas al manuscrito de Jerez. Otorgando un cierto margen temporal correspondiente al periodo de utilización de la fuente, puede aventurarse que, hacia 1770, el sistema de notación en cifra para tecla habría quedado extinguido en España. Lo mismo es de validez para el formato en partitura. La última fuente hispana para tecla que usa este formato parece ser el manuscrito M 1468 de la Biblioteca de Cataluña (E:Bc), que exhibe la fecha de 1744<sup>2</sup>. A partir de ese momento, toda la música para tecla que conocemos en el ámbito hispano se copió en el formato de partitura para teclado (*keyboard score*) con dos sistemas de cinco líneas cada uno<sup>3</sup>. Esta forma de notación había sido la utilizada por fray Antonio Martín y Coll en sus manuscritos de los años 1706-09<sup>4</sup>, pero no llega a la imprenta hasta los ejemplos de la *Escuela música* de fray

<sup>2</sup> Para una descripción de la fuente, *Musici organici Iohannis Cabanilles. Opera omnia*, Higinio Anglés (ed.), Barcelona, Diputación Provincial, Biblioteca de Cataluña, vol. 3, 1936 (reed. 1983), p. V-VI.

<sup>3</sup> La hegemonía de la partitura para teclado durante la segunda mitad del siglo XVIII en España parece tener una única excepción en un *Partido de dos tiples sobre el himno Stabat mater dolorosa* de Francisco Rodríguez (+1811) que se copió en formato de partitura a cuatro claves en un cuaderno conservado en el archivo del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid fechado en 1799. Madrid, Real Monasterio de las Descalzas Reales, signatura MUS/MD/C/50(7), fol. 22v-24v, según la ficha catalográfica en IBIS (Base de datos del patrimonio bibliográfico de Patrimonio Nacional), accesible a través de internet (acceso noviembre 2013). El hecho sólo se justifica, a mi entender, por la referencia a una forma de composición ya obsoleta a finales del siglo XVIII.

<sup>4</sup> Con la excepción de la sección en cifra del volumen M 1358. Sobre todo ello, véase parte III, *Pensil deleitoso*.



Pablo Nassarre (1723-24) y la reedición de las *Reglas generales de acompañar* de Joseph de Torres de 1736, aquí bajo el nombre de “entablatura”<sup>5</sup>.

No obstante, conviene dejar constancia de la presencia, tanto en España como en Portugal, de impresos de procedencia italiana o francesa con esta forma de notación desde fecha temprana. Así, sabemos que Hernando Colón adquirió para su biblioteca sevillana tanto las *Frottole intabulate da sonare organi* publicadas por Andrea Antico en 1517 como los siete libros para tecla publicados por Pierre Attaignant en 1530-31<sup>6</sup>. Por su parte, a la biblioteca del rey João IV de Portugal llegaron ejemplares de los *Hymnes de l’église* y de *Le Magnificat ou cantique de la Vierge* de Jehan Titelouze<sup>7</sup>. Éstos se sumaban a aquellos impresos en intabulatura italiana, con sistemas de más de cinco líneas, depositados en la misma biblioteca portuguesa: *Il Transilvano* de Girolamo Diruta y las *Conclusioni nel suono dell’organo* de Adriano Banchieri así como las *Toccate d’intavolatura d’organo* y el segundo libro de *Recercares* de Claudio Merulo<sup>8</sup>. Además, es muy probable que este tipo de formatos de música para teclado hubiesen circulado en España gracias a la presencia de músicos tañedores de prolongada actividad en Italia, como Bernardo Clavijo del Castillo o Tomás Luis de Victoria, por ejemplo, o por medio de músicos franceses, ingleses o flamencos relacionados con la Capilla Real o con otras instituciones relevantes<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> Sobre esta cuestión, parte I, apartado I.2 y parte III, Díaz de Guitián. También, parte III, Nassarre, I.1.

<sup>6</sup> ANTICO, Andrea: *Frottole intabulate da sonare organi. Libro primo*, Roma, 1517, adquirido en Venecia el 5 de julio de 1521. [ATTAIGNANT, Pierre]: *Dix neuf chansons musicales reduictes en la tablature des orgues, espinettes, manicordions & telz semblables instruments musicaulx*, [París], Pierre Attaignant, 1531; *Vingt et cinq chanson musicales reduictes en la tablature des orgues*, [París], Pierre Attaignant, 1531; *Vingt et six chansons musicales reduictes en la tablature des orgues*, [París], Pierre Attaignant, 1531; *Magnificat sur les huit tons avec Te Deum laudamus et deux préludes*, [París], Pierre Attaignant, 1531; *Treze motetz musicaulx avec ung prelude, le tout reduict en la tablature des orgues*, [París], Pierre Attaignant, 1531; *Tablature pour le jeu d’orgues, espinettes et manicordions sur le plain chant de Cunctipotens et Kyrie Fons, avec leur Et in terra, Patrem, Sanctus et Agnus Dei*, [París], Pierre Attaignant, [1531] y *Quatorze gaillardes, neuf pavaues, sept bransles et deux basses dances*, [París], Pierre Attaignant, 1531, adquiridos por Hernando Colón probablemente en Lyon en 1535. Véase CHAPMAN, Catherine W.: “Printed Collections of Polyphonic Music Owned by Ferdinand Colombus”, *JAMS*, 21, 1968, p. 34-84. Para una descripción de las fuentes, BROWN, Howard Mayer: *Instrumental music printed before 1600. A bibliography*, Harvard University Press, Cambridge, 1965 (3ª ed., 1979). Ninguno de estos ejemplares se conserva ya en la Biblioteca Colombina.

<sup>7</sup> TITELOUZE, Jehan: *Hymnes de l’église pour toucher sur l’orgue, avec les fugues et recherches sur leur plaint-chant*, París, Pierre Ballard, 1623 (2ª ed., 1624) y TITELOUZE, Jehan: *Le Magnificat, ou cantique de la Vierge pour toucher sur l’orgue, suivant les huit tons de l’église*, París, Pierre Ballard, 1626.

<sup>8</sup> DIRUTA, Girolamo: *Il Transilvano, dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et istromenti da penna*, Venecia, Giacomo Vincenti, 1593 y *Seconda parte del Transilvano*, Venecia, Alessandro Vincenti, 1609; BANCHIERI, Adriano: *Conclusioni nel suono dell’organo*, Bologna, Rossi, 1609 y MERULO, Claudio: *Toccate d’intavolatura d’organo [...], libro primo*, Roma, Simone Verovio, 1598. En cuanto al impreso de *ricercares* de Merulo, no parece tratarse de MERULO, Claudio: *Ricercari d’intavolatura d’organo [...], libro primo*, Martinengo, Villachiera, 1567 (2ª edición, Venecia, Angelo Gardano, 1605), sino de un libro *secondo* ahora perdido. *Primeira parte do index da livraria de musica de el rei D. João IV*, Lisboa, 1649. Ed. facsimil, Lisboa, Academia Portuguesa da Historia, 1967, p. 106-19, 471 y 480. Para la transcripción de las entradas correspondientes en el índice original, véase parte I, apartado III.2.

<sup>9</sup> Pensamos en los organistas reales Michel de Bocq o Jean d’Arras, activos en España en 1556-76 y 1580-82, respectivamente. O, en Sevilla, los organistas ingleses Juan Usley (ca. 1535) y Juan Picaforte más el francés Nicolás de Modeau en los primeros años del siglo XVII. A este respecto, véase cuanto se dice en parte III, Fuentes perdidas, X. Para las referencias a estos organistas, ROBLEDO ESTAIRE, Luis: “La música en la Casa del Rey”, en *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, Patrimonio Musical Español, Fundación Caja Madrid, Alpuerto, 2000, p. 99-193 y parte III, Correa, I.1.

Pero lo cierto es que se carece de cualquier indicio sobre una más amplia difusión del formato de partitura para teclado en España antes del siglo XVIII. Así, en virtud de las fuentes de que disponemos, se puede establecer un único periodo de coexistencia de los tres formatos notacionales para la música de tecla en España (partitura, partitura para teclado y cifra) que se sitúa aproximadamente entre 1700 y 1750. Ese periodo define, al mismo tiempo, el proceso de abandono definitivo de la cifra en favor de la música figurada.

Para los siglos XVI y XVII, cifra y partitura se reparten protagonismo, aunque las fuentes conservadas en cifra son más numerosas que las escritas en partitura hasta los años 1660. A partir de esta fecha, el formato en cifra para teclado parece pasar a un segundo plano en favor de la partitura. Sin embargo, la tablatura se mantiene como formato preferente en las fuentes para harpa hasta los años 1720, esto es, hasta el final de su periodo de apogeo como instrumento de acompañamiento en las capillas musicales de la Península.

En este panorama, hay que decir que el destino instrumental concreto de las fuentes para tecla raramente se indica. En las fuentes del siglo XVI, se prefiere la designación genérica *tecla*, que engloba tanto al órgano como a los instrumentos de plumas (clavicordios) y a los de tangentes (monacordios). La específica designación del *cimbalo* se encuentra sólo en las tres fuentes impresas en Italia: el libro de glosas de Diego Ortiz (Roma, 1553), la *Intabolatura de cimbalo* de Antonio Valente (Nápoles, 1576) y los *ricercari* de Sebastián Raval (Palermo, 1596). La alusión al *clavicordio* no volverá a aparecer hasta las *Reglas generales de acompañar* de Joseph de Torres, en 1702, para ir menudeando durante todo el siglo XVIII con sus variantes *clave*, *címbalo* o *clavicímbalo*<sup>10</sup>. Por su parte, la designación *pianoforte* aparece en las fuentes hispanas inventariadas ya en las *recercatas*, *fugas* y *sonatas* presentadas por Sebastián de Albero al rey Fernando VI hacia 1750<sup>11</sup>. Mientras tanto, el órgano es instrumento designado con frecuencia en títulos o encabezamientos o deducido del contenido mismo de las fuentes, desde principios del siglo XVI y hasta 1800. Por otro lado, un número significativo de fuentes del siglo XVIII presenta una múltiple designación para instrumentos de teclado, explícita o implícita: *clave* / *pianoforte*, *clave* / *órgano* o *clave* / *pianoforte* / *órgano*.

Por lo que respecta al harpa, la mayor parte de las fuentes recogidas desde el siglo XVI utilizan la cifra como soporte notacional. Las excepciones son el impreso de la *Flores de música* de Manoel Rodrigues Coelho (1620), las *Reglas generales de acompañar* de Joseph de Torres (1702 y 1736), algunos de los ejemplos de la *Escuela música* de fray Pablo Nassarre (1724) y las piezas para harpa incluidas en los manuscritos de Jaca (E:J, Ms 1) y Braga (P:BRp, Ms 964).

En el caso de los instrumentos de mástil, las fuentes utilizan siempre cifras de punteado o alfabetos de rasgueado. La notación figurada se introduce sólo a partir de la década de 1780 con relación a la guitarra de seis órdenes. La única alusión expresa al laúd se

<sup>10</sup> Sobre la naturaleza del instrumento así designado, BORDAS, Cristina: “Clave”, *DMEH*, vol. 3, p. 746-50 y KENYON DE PASCUAL, Beryl: “Clavicordio”, *DMEH*, vol. 3, p. 752-6.

<sup>11</sup> El manuscrito se encuentra en E:Mc y lleva el título de *Obras para clavicordio o pianoforte*. La expresión “o pianoforte” se encuentra añadida al título en fecha posterior, aunque, según Antonio Baciero, por el mismo Sebastián de Albero. Véase al respecto el artículo “Albero, Sebastián” en *DMEH*, vol. 1, p. 204-6, firmado por María Gembero.

produce en el *Livre plaisant*, impreso en Amberes, mientras el *Ars pulsandi* de 1497 designa de forma genérica al instrumento de mástil con el término latino *lambuti*.

En el panorama general de estudio, las fuentes para instrumentos de arco, viento y otros tienen una relevancia mínima. Entre esas fuentes, solo el *Livre plaisant* se refiere a un formato en cifra para la flauta que ni siquiera desarrolla de manera conveniente. Por su parte, las fuentes para psalterio parecen debatirse entre la cifra y la notación figurada cuando el instrumento irrumpe con relativa fuerza en la escena musical hispana de mediados del siglo XVIII<sup>12</sup>.

Un aspecto fundamental en el estudio de las fuentes hispanas es la designación de ciertos impresos como “para tecla, harpa y vihuela”. El asunto es de mucho interés, ya que atañe a la transversalidad del sistema notacional en cifra entre diversas familias instrumentales, lo que parece definir una de las características más genuinas de la música hispánica de los siglos XVI y XVII.

## I.2.- Para tecla, harpa y vihuela

*Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela* tituló Luis Venegas de Henestrosa su impreso de 1557. “Libro primero de cifra nueva para los tres instrumentos”, reza en el encabezamiento del primer folio de música en el mismo volumen<sup>13</sup>. Esta triple orientación instrumental queda reforzada por los textos preliminares, donde Venegas incluyó grabados ilustrativos de las posiciones de la cifra en los trastes del instrumento de mástil, en el teclado y en la cabeza del harpa, además de varios capítulos específicos sobre cuestiones técnicas, sobre aspectos notacionales y sobre el temple para cada uno de los instrumentos.

Esta orientación no es exclusiva del *Libro de cifra nueva*. Tecla, harpa y vihuela se hacen igualmente presentes, de un modo u otro, en otras fuentes hispanas anteriores y posteriores. Así, en los *Tres libros de música en cifra para vihuela* de Alonso Mudarra (1546), en cuya parte final se incluyó un tiento para órgano o harpa; en la *Declaración de instrumentos musicales* de fray Juan Bermudo (1555), con capítulos específicos dedicados a las tres familias instrumentales; en la obra de fray Tomás de Santamaría, desde el mismo título *Arte de tañer fantasía, assí para tecla como para vihuela, y todo instrumentos en que se pudiere tañer a tres y a quatro voces y a más* (1565); en las *Obras de música para tecla, harpa y vihuela* de Antonio de Cabezón (1578); muy de pasada, por influencia del libro de Cabezón, en el *Arte de canto llano, órgano y cifra* de fray Tomás Gómez (1649) así como, con diferente orden y jerarquía, en *Luz y norte musical* de Lucas Ruiz de Ribayaz (1677). Aún, la asociación entre la música para tecla y la música para harpa queda también de manifiesto en las *Flores de música pera o instrumento de tecla & harpa* de Manoel Rodrigues Coelho (1620), en las *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y harpa* de Joseph de Torres (1702 y 1736), en el *Compendio numeroso* de Diego Fernández de Huete (1702-1704) y en la *Escuela música* de fray Pablo Nassarre (1724). Además,

<sup>12</sup> Sobre esta cuestión, KENYON DE PASCUAL, Beryl: “La música española para salterio en la segunda mitad del siglo XVIII”, *RMS*, VIII, 1, 1985, p. 103-114 y KENYON DE PASCUAL, Beryl: “Los salterios españoles del siglo XVIII (Ventas de instrumentos musicales en madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII), parte III”, *RMS*, VIII, 2, 1985, p. 303-21.

<sup>13</sup> VENEGAS DE HENESTROSA, Luis: *Libro de cifra nueva para tecla, harpa, y vihuela, en el que se enseña brevemente cantar canto llano, y canto de órgano, y algunos avisos para contrapunto*, Alcalá, Juan de Brocar, 1557, fol. 9. Véase parte III, Venegas, III.3.

algunas otras fuentes musicales se caracterizan por una particular mixtura de piezas para tecla y/o harpa, como es el caso de las *Melodías músicas* de Andres Lorente, del *Livro de cyfra* de Oporto, de *Pensil deleitoso* de fray Antonio Martín y Coll, de la *addenda* a la *Facultad orgánica* de Correa en la Biblioteca Nacional de España y quizás otras, en virtud del sistema de cifra compartido por ambos instrumentos. Por sus relaciones con el repertorio hispano, esta lista tendría que acoger también otras fuentes napolitanas para tecla y harpa, como los *Diversi capricci per sonare* de Ascanio Mayone (1603 y 1609), las *Recercate & altri varij cappricci* de Giovanni Maria Trabaci (1615) y, tal vez, el *Libro di ricercate* de Rocco Rodio (1575)<sup>14</sup>.

Por tanto, la asociación explícita o implícita “tecla, harpa y vihuela” resulta habitual en el panorama de la música instrumental hispana del siglo XVI, con extensiones, sobre todo de la pareja “tecla y harpa”, hacia los siglos XVII y XVIII. Sin embargo, que tal asociación derive en una transferencia inmediata del repertorio entre las distintas familias instrumentales es cuestión bien diferente.

En el caso de Mudarra, órgano y harpa comparten repertorio por medio de un mismo sistema notacional, inspirado en la cifra para vihuela pero diferente a ésta. Es el mismo caso en la *Declaración de instrumentos musicales* de fray Juan Bermudo, donde tecla y harpa comparten unas cifras que son diferentes, a su vez, de las cifras para instrumentos de mástil. La misma orientación caracteriza al *Libro de cifra nueva* de Venegas, aunque con matices más ricos. Aquí, tecla y harpa comparten un sistema notacional, la “cifra nueva”, que tiene aspiraciones de universalidad, como sistema de representación musical tanto para la música instrumental como para la música vocal y la composición. En ese marco, Venegas establece dos nexos diferentes entre la tecla y la vihuela: por un lado, mediante la posibilidad de usar la cifra nueva como sistema notacional para el instrumento de mástil; por otro, mediante la transcripción del repertorio de vihuela para el uso de los tañedores de tecla.

En efecto, en el capítulo “Para passar la cifra antigua de la vihuela en ésta” del *Libro de cifra nueva*, lo que se describe es un proceso de transferencia unidireccional del repertorio mediante la cifra nueva, de la vihuela a la tecla y al harpa, pero no en sentido contrario:

“Atento a los muchos y eminentes músicos que ay de vihuela, assí estranjeros como Españoles de diferentes ayres y maneras de tañer, me pareció que sería bien abrir a los músicos de tecla y harpa la puerta de toda la música de vihuela, que ay impressa de cifra con esta declaración”<sup>15</sup>.

La idea de “abrir a los músicos de tecla y harpa la puerta de toda la música de vihuela” se justifica, sin duda, por la carencia de un repertorio para tecla comparable en cantidad y calidad al repertorio para vihuela y laúd que circulaba por España a mediados del siglo

<sup>14</sup> MAYONE, Ascanio: *Secondo libro de diversi capricci per sonare*, Napoli, 1609; TRABACI, Giovanni Maria: *Il secondo libro de ricercate & altri varii capricci...*, Napoli, Giacomo Carlino, 1615; RODIO, Rocco: *Libro de ricercate a quattro voci... con alcune fantasie sopra varii canti fermi*, Nápoles, Gioseppe Cacchio dall'Aquila, 1575. Sobre estas fuentes, entre otros, APEL, Willi: “Neapolitan links between Cabezón and Frescobaldi”, *Musical Quarterly*, 24, 4, october 1938, p. 419-37; FABRIS, Dinko: “L'arpa a Napoli nell'epoca del Viceregno spagnolo”, en *De musica hispana et aliis, Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló*, Emilio Casares y Carlos Villanueva (coord.), Universidad de Santiago de Compostela, 1990, vol. 1, p. 241-62 y CANNIZZARO, Diego: *La musica per organo e clavicembalo nei regni di Napoli e di Sicilia tra XVI e XVII secolo*. Tesis, Università degli studi di Roma “La sapienza”, 2004.

<sup>15</sup> *Libro de cifra nueva*, Para passar la cifra antigua de la vihuela en ésta, fol. 7v.

XVI. Además, viene apoyada en la necesidad de proporcionar al tañedor organista un caudal de música suficiente en calidad y cantidad para el servicio del culto divino, objetivo prioritario para Luis Venegas de Henestrosa cuando encara la edición de su obra<sup>16</sup>. Al analizar este aspecto, John Griffiths, estima que eran no menos de ochenta y cinco los libros de música para instrumentos de mástil publicados en Europa antes de 1557. En contraposición, el repertorio de tecla no contaba con más de una veintena de impresos<sup>17</sup>. En el caso hispano, esa desproporción era aún más acentuada. Cuando aparece el *Libro de cifra nueva* en 1557 circulan ya por España los libros para vihuela de Luis de Milán, Luis de Narváez, Alonso de Mudarra, Enríquez de Valderrábano, Diego Pisador y Miguel de Fuenllana además, sin duda, de muchos de los impresos extranjeros para laúd y de una notable cantidad de música manuscrita difícil de cuantificar en calidad, procedencia y difusión. Mientras tanto, el repertorio impreso para tecla en España quedaba circunscrito al *Arte para aprender a tanger* de Gonzalo de Baena, de difusión quizá incluso limitada y las piezas para tañer incluidas por la *Declaración de instrumentos musicales* de Bermudo, más algunas fuentes llegadas de fuera, como el impreso veneciano de la *Musica nova* de 1540, manejado por Luis Venegas o los *Ricercari* de Jacques Buus, copiados en los manuscritos de la Universidad de Coimbra en fecha posterior<sup>18</sup>. Es probable que esa carencia de un repertorio específico para teclado, independiente de la intabulación de música polifónica, fuese igualmente manifiesta en fuentes manuscritas de la primera mitad del siglo XVI que no se han conservado y cuyo volumen, calidad y difusión no podemos calibrar en absoluto.

La idea de transferencia del repertorio expuesta por Venegas de Henestrosa queda corroborada por la inclusión en el impreso de una colección de “tientos de vihuela” transcritos en cifra nueva y adaptados a la escritura del instrumento de teclado. En mi opinión, las transformaciones a las que se somete aquí al material original extraído de los impresos de Narváez, Mudarra, Valderrábano y Francesco da Milano deben entenderse en el contexto concreto explicado por Venegas y no, sin más, como el resultado de la aplicación de una política editorial errática o corrupta, como sugirió John Ward en su artículo de 1952<sup>19</sup>.

Después de lo dicho, nótese que ninguno de los impresos de música para vihuela sugiere, ni siquiera de pasada, la utilización del repertorio que contienen en la tecla. Tampoco es detectable ningún deseo de apropiación del repertorio para tecla por parte del tañedor de vihuela. Como mucho, podemos suponer que el *corpus* de música intabulada constituyese un repertorio común, accesible desde las fuentes originales polifónicas o desde sus

<sup>16</sup> Sobre esta cuestión, parte III, Venegas, II.1.

<sup>17</sup> GRIFFITHS, John: “Venegas, Cabezón y la música “para tecla, harpa y vihuela”, en *Cinco siglos de música de tecla española*, Luisa Morales (ed.), Garrucha, Asociación Cultural Leal, 2007, p. 153-67.

<sup>18</sup> *Musica Nova accomodata per cantar et sonar sopra organi, et altri strumenti, composta per diversi eccellentissimi musici*, Venezia, Segno del Pozzo, 1540 y BUUS, Jacques: *Recercari, libro primo*, Venecia, Antonio Gardano, 1547. Sobre la presencia de Buus en los manuscritos de Coimbra, KASTNER, Macario Santiago: “Los manuscritos musicales núms. 48 y 242 de la Biblioteca general de la Univesidad de Coimbra”, *AnM*, V, 1950, p. 78-96; REES, Owen: *Sixteenth- and Early Seventeenth-century Polyphony from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra, Portugal*, Ph. D. diss., Cambridge University, 1991; REES, Owen: *Polyphony in Portugal, c. 1530-c. 1620: Sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra*, New York, 1995; DODERER, Gerhard: “Os manuscritos MM 48 e MM 242 da Biblioteca da Universidade de Coimbra e a presença de organistas ibéricos”, *RMS*, XXXIV, 2, 2011, p. 43-62.

<sup>19</sup> WARD, John: “The editorial methods of Venegas de Henestrosa”, *Musica Disciplina*, VI, 1952, p. 105-13. Otro punto de vista sobre la cuestión, con un análisis de esas transformaciones, se encuentra en JAMBOU, Louis: *Les origines du tiento*, París, Centre National de Recherche Scientifique, Centre Regional de Publication de Bordeaux, 1982, p. 167ss.

versiones puestas en cifra. Pero la capacidad de lectura de la cifra para vihuela en el teclado o de la cifra para teclado en el instrumento de mástil debió estar reservada a pocos tañedores duchos en la práctica de tañer en ambos instrumentos y no puede suponerse como regla, en absoluto<sup>20</sup>.

Así, tanto la invitación de Venegas de Henestrosa en el *Libro de cifra nueva* como la sugerencia de Hernando de Cabezón en la “declaración de la cifra” de las *Obras de música* de 1578 para ofrecer la música de sus impresos a los vihuelistas debieron tener un eco más bien limitado. Todo ello viene determinado, además, por las propias características idiomáticas de ambas categorías instrumentales y por las diferencias que el repertorio de vihuela presenta con respecto al de teclado en cuanto a la cuestión del ámbito y de la disposición polifónica. Ambos aspectos salen a relucir en el texto de Hernando de Cabezón:

“Los que quisieren aprovecharse deste libro en la vihuela, tengan cuenta que toparán algunas vezes dos voces que van glosando, han de dexar la una, que menos al caso les paresciere hazer, y así se podrán tañer con facilidad todo lo que en este libo va cifrado, y más los que acostumbran tañer en vihuela de siete órdenes”<sup>21</sup>.

Así, en la vihuela no parece posible preservar por completo la glosa original ni resulta ejecutable un repertorio cuyo ámbito se acerque a las tres octavas de extensión. Ese ámbito es superado por la práctica totalidad del repertorio específico para tecla, tal como se analiza más adelante desde una perspectiva más global<sup>22</sup>. De este modo, y como conclusión, creo que hay que descartar la libre circulación de los repertorios para vihuela y tecla en ambos sentidos de una forma general.

Sin embargo, la transferencia del repertorio para tecla al harpa es cuestión diferente. La “declaración de la cifra” de las *Obras de música* de Antonio de Cabezón se refiere al asunto con precisión:

“El instrumento del harpa es tan semejante a la tecla que todo lo que en ella se tañe se tañerá en el harpa sin mucha dificultad”<sup>23</sup>.

Sin duda, esa semejanza se refiere, en primera instancia, al ámbito diatónico que son capaces de abrazar ambos instrumentos, con las pertinentes salvedades en cuanto al ámbito cromático en el caso de las harpas de una orden. Pero, en general, convendrá no perder de vista las diferencias técnicas e idiomáticas entre la tecla y el instrumento de cuerdas.

Es muy posible que las ofertas de música de Luis Venegas de Henestrosa, de Alonso Mudarra, de Hernando de Cabezón o de Manoel Rodrigues Coelho hacia los tañedores de harpa hubiesen venido igualmente motivadas por la acusada carencia de un repertorio propio. De hecho, en todo el panorama de fuentes en estudio, apenas pueden espigarse en todo el siglo XVI y primera mitad del siglo XVII noticias sobre dos posibles colecciones de piezas para harpa: la que anuncia Mudarra en 1546 y la probable de Francisco Martínez

<sup>20</sup> Sobre esos tañedores versátiles, ROA ALONSO, Francisco Javier: “Tecla, arpa y vihuela: aspectos de la cultura material en la época de Cabezón, *RMS*, XXXIV, 2, 2011, p. 109-32.

<sup>21</sup> *Obras de música para tecla, harpa y vihuela de Antonio de Cabezón*, Madrid, Francisco Sánchez, 1578, Declaración de la cifra, s. fol.

<sup>22</sup> Parte II, apartado III.2.

<sup>23</sup> CABEZÓN, Antonio de: *Obras de música*, Declaración de la cifra, s. fol.

(ca. 1563) conocida sólo por noticias indirectas<sup>24</sup>. Cuando el harpa alcance su momento de apogeo, a mediados del siglo XVII, la situación editorial y la circulación de música manuscrita cambiarán sensiblemente.

El impreso de Lucas Ruiz de Ribayaz de 1677 se dedica específicamente al harpa, ofreciendo su música también a los teclistas:

“Por la demostración presente se puede notar a qué teclas del monacordio corresponden los números de la cifra del arpa, pues van figurados en ellas, para que el que quisiere se valga de dicha cifra en el monacordio, y use della de la misma suerte que en el arpa, assí en orden de los golpes que se dan en cada compás, como en todo lo demás”<sup>25</sup>.

En el caso del *Compendio numeroso* de Diego Fernández de Huete, no se renuncia al empleo de sus cifras para harpa en el órgano o el clavicordio, aludiendo a sus diferencias técnicas y sonoras:

“El que quisiere sacar algunas zifras para órgano, ha de observar todo lo que está explicado para harpa de dos órdenes, excepto las tres letras, que son la P. la Y. y la L. porque en el órgano, es diferente la ordenación de los dedos [...], y desta suerte podrán estas zifras servir en el órgano, y por ser instrumento de voz permanente, ay dos señales para la zifra del órgano, que sirven para quando ha de callar la voz, o no ha de callar; éstas no son precisas en esta zifra; porque, qué más señal, que poner un golpe más para que hable, o uno menos para que calle? Y esto no es imperfección para el órgano, ni es perfección para el harpa; porque como no es permanente, la anima el duplicar los golpes, o usar de trinados, para la armonía incesable, y lo mismo se ha de observar en el clavicordio”<sup>26</sup>.

Las diferencias notacionales entre el harpa y el órgano señaladas por Fernández de Huete, junto a otros aspectos relacionados con la textura de la composición, son de gran utilidad para detectar un oculto repertorio para harpa entre las composiciones de los manuscritos de Oporto y de *Pensil deleitoso* o entre las piezas añadidas al ejemplar de la *Facultad orgánica* de la Biblioteca Nacional. Pero se trata siempre de obras de pequeño formato, pasacalles y diferencias sobre canciones comunes. Ni éstas ni ninguna otra fuente para harpa de los años 1660-1720 transmite un repertorio comparable en dimensión formal al repertorio para tecla del mismo periodo.

Si acaso, sólo las fuentes de principios del siglo XVII presentan una verdadera equiparación del lenguaje instrumental del harpa y de la tecla. Es el caso, al menos, en los impresos napolitanos de Mayone y Trabaci y, quizás, en las *Flores de música* de Rodrigues Coelho. De todas formas, esa equiparación se produciría de forma más natural, entre el harpa y el clave o el monacordio, por razones organológicas obvias.

En este sentido, resulta de gran interés la alabanza de Francisco Pacheco hacia Francisco de Peraza I en su *Libro de declaración de verdaderos retratos* de 1599:

“Era cosa maravillosa que en un instrumento tan imperfecto como el monacordio tañía con tanta excelencia y superioridad, que imitaba en él el tañido de la vihuela de Iulio Severino, excelente músico de ocho órdenes, i el mayor que se conoció en aquellos tiempos. I assí mesmo imitava el

<sup>24</sup> Véase parte III, Fuentes perdidas, VII.

<sup>25</sup> RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas: *Luz y norte musical*, p. 145.

<sup>26</sup> FERNÁNDEZ DE HUETE, Diego: *Compendio numeroso de zifras armónicas*, parte primera, 1702, p. 21.

tañido de Iuan Leonardo de la Harpa, que tomó su apellido de la excelencia que tenía en aquel instrumento”<sup>27</sup>.

Esta referencia al tañido de los napolitanos Giulio Severino (+1593) y Giovanni Leonardo dell’Arpa (ca. 1525-1602), imitados por Francisco de Peraza I en el monacordio, vuelve a presentarnos la terna “tecla, harpa y vihuela” de forma manifiesta<sup>28</sup> y conecta con otros juegos de imitación semejantes, como el que se encuentra en la excepcional *Fantasia que contrahaze la harpa a la manera de Ludovico* de Alonso de Mudarra<sup>29</sup>.

En cualquier caso, el desarrollo de la técnica del medio registro a partir del último cuarto del siglo XVI implicará un cambio de los objetos de imitación por parte del organista. Éstos serán ahora instrumentales (baxón, cornetas, flautas, chirimía, *flabiolets*, pajarillos o cornetillas) o vocales (voz humana)<sup>30</sup>. En consecuencia, la paradigmática *Facultad orgánica* de Francisco Correa, los libros de Diego del Castillo para El Escorial, las obras de Bernardo Clavijo y de Juan de Arratia que se conservaban en la biblioteca de João IV de Portugal o los libros de Pedro Pimentel o fray Agostinho da Cruz, lamentablemente perdidos, estarían dedicados, al parecer, exclusivamente al órgano.

Con todo, no conviene dejar de lado una cuestión que atañe a aspectos estilísticos del repertorio hispano del siglo XVII y que constituye una de sus señas de identidad. Me refiero a la presencia simultánea de harpas y guitarras de puntado y rasgueado en los acompañamientos. Ese grupo de cordófonos de tripa no sólo imprime un particular timbre al conjunto instrumental hispano sino que aporta, sobre todo, un carácter marcadamente rítmico a los acompañamientos<sup>31</sup>.

En *Luz y norte musical* de Ruiz de Ribayaz, el uso simultáneo de guitarra(s) y harpa(s) queda perfectamente definido a partir de las tablas generales de correspondencias entre los puntos de ambos instrumentos y las instrucciones para templarlos de forma conjunta. Todo ello se ejemplifica, además, por medio de unos pasacalles cifrados para el conjunto de harpa(s) y guitarra(s)<sup>32</sup>.

Un testimonio de 1668 presenta bien a las claras la singularidad del conjunto instrumental hispano frente a las prácticas de otros países. En la crónica del viaje de Cosme III de Médicis a España y Portugal, se describe la música a la manera española que pudieron escuchar en el convento de Santa Inés de Córdoba:

“Exquisitísima, pero en Italia no sería tan estimada a causa principalmente de cantar con la nariz y de la modulación [de la voz], que no es de pecho ni en forma agradable, fundándose sobre todo en la velocidad [de la ejecución] más que en el batir de las notas y en el entonarlas. El

<sup>27</sup> PACHECO, Francisco: *Libro de declaración de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Sevilla, 1599. Edición de Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes, Sevilla, Diputación Provincial, 1985, p. 332.

<sup>28</sup> Para un análisis más detallado del testimonio de Pacheco, véase parte III, Correa, I.2.

<sup>29</sup> Sobre esta pieza, GRIFFITHS, John: “La *Fantasia que contrahaze la harpa* de Alonso Mudarra: estudio histórico-analítico”, *RMS*, IX, 1986, p. 29-40.

<sup>30</sup> Sobre esta cuestión, parte III, Correa, I.2.

<sup>31</sup> Sobre este particular, entre otros, LAWRENCE-KING, Andrew: “Luz antigua para nuevos caminos: ecos del siglo XVII responden preguntas para los músicos del nuevo milenio”, *Acervos, Boletín de los Archivos y Bibliotecas de Oaxaca*, 5, verano 2001, p. 25-9.

<sup>32</sup> Para toda esta cuestión, véase parte III, Ribayaz, V.



concierto de los instrumentos es más que razonable. Tienen seis harpas, dos violines, tres bajones, un bajo de viola y muchas guitarras”<sup>33</sup>.

El testimonio es muy cercano en el tiempo a la composición del *Ballet des Muses* de Lully, de 1666, donde se incluye, precisamente, un *Concert espagnol avec des harpes et guitarras* en el que estos instrumentos debían tener un especial protagonismo en la parte del acompañamiento.

Poco más tarde, la *Instrucción de música* de Gaspar Sanz, de 1674, presentará en su segunda portada, junto al retrato del dedicatario, don Juan de Austria, un grabado en el que parecen un harpa y una guitarra sostenidas por el bajo de un violón<sup>34</sup>. No obstante, resulta significativo observar que tanto el violón como el harpa no dan la cara al expectador y que el harpa sea tañida por un niño desnudo. La lectura simbólica del emblema no deja lugar a dudas de la importancia atribuida por Sanz a la guitarra en su impreso ni sobre la consideración del repertorio y/o los intérpretes para harpa como carentes de madurez, algo que confirman las fuentes coetáneas, como el impreso de Lucas Ruiz de Ribayaz o los manuscritos Senorami y Escornalbou<sup>35</sup>.

Por su parte, harpa y clavicordio aparecen también conjuntamente en el acompañamiento vocal desde fecha temprana, en 1625:

“Sacaron luego un arpa y un clavicordio, y sentándose Otavio cerca de doña Angela y doña Laura, su hermana, cantaron a tres concertadas voces”<sup>36</sup>.

Vicente Espinel, en su *Vida del escudero Marcos de Obregón* de 1616, hace mención a la “junta de excelentísimos músicos” en casa de don Antonio de Londoña en Milán. Allí “tañíanse vihuelas de arco con grande destreza, tecla, harpa, vihuela de mano, por excelentísimos hombres en todos los instrumentos”. Y, en el mismo lugar, se refiere a las reuniones en casa de Bernardo Clavijo del Castillo en Madrid, en las que tecla, harpa y vihuela actúan de forma conjunta:

“Juntábanse en el jardín de su casa el licenciado Gaspar de Torres, que en la verdad de herir la cuerda con aire y ciencia, acompañando la vihuela con gallardísimos pasajes de voz y garganta, llegó al extremo que se puede llegar. Y otros muchos sujetos muy dignos de hacer mención de ellos. Pero llegado a oír al mismo maestro Clavijo en la tecla, a su hija doña Bernardina en el arpa, y a Lucas de Matos en la vihuela de siete órdenes, imitándose los unos a los otros con gravísimos y no usados movimientos, es lo mejor que yo he oído en mi vida. Pero la niña, que ahora es monja en Santo Domingo el Real, es monstruo de naturaleza en la tecla y arpa [...]”<sup>37</sup>.

Aún más atrás en el tiempo, Sebastián Raval nos presenta una infrecuente designación instrumental para sus *ricercari*, publicados en Palermo en 1596. Éstos son “per liuti,

<sup>33</sup> *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*, Angel Sánchez Rivero y Angela Mariutti de Sánchez Rivero (ed. y notas), Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1933.

<sup>34</sup> SANZ, Gaspar: *Introducción de música sobre la guitarra española*, Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1674, fol. 3.

<sup>35</sup> Véase, además, cuanto se dice a propósito de los harpistas durante este periodo en parte III, Huete, I.

<sup>36</sup> CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso del: *Tardes entretenidas*, Madrid, 1625. Citado en REY, Pepe: “Nominalia. Instrumentos musicales en la literatura española desde *La Celestina* (1499) hasta *El Criticón* (1651)”, en *Los instrumentos musicales en el siglo XVI*, Actas del I Encuentro “Tomás Luis de Victoria y la música española del siglo XVI”, Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, UNED, 1997, p. 41-100.

<sup>37</sup> ESPINEL, Vicente: *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1618, relación III, descanso 5.

cimbali e viole d'arco", trayendo de nuevo a colación, aunque con matices, la terna hispánica en el territorio del Reino de Sicilia<sup>38</sup>.

Por su parte, Luis Venegas de Henestrosa deja testimonio de esta práctica de concertar diversos instrumentos en sus instrucciones "para templar instrumento de tecla y harpa":

"Y para discantar un instrumento sobre otro de los tres, vihuela, monacordio, harpa, ay muchas maneras de temples, diré una, y es que se ponga la sesta de la vihuela en vazío con la primera tecla negra del monacordio, que es el seys regrave unisonus: y si quisieren juntar la harpa, poner se ha la cuerda más baxa della unisonus con las dos dichas"<sup>39</sup>.

Mientras tanto, fray Juan Bermudo no menciona expresamente este tipo de conjuntos instrumentales mixtos, pero sí se refiere en concreto a la concertación de dos o tres vihuelas, guitarras o bandurrias para la ejecución de música polifónica como "música de concierto":

"Esto que dixe concertar dos bandurrias y cifrar para ellas, se entienda para qualquier instrumento. Puedes templar una vihuela, un discante, y una guitarra; un discante, una guitarra, y una bandurria: y finalmente instrumentos de diversas maneras los pueden poner a tono que lo sufran las cuerdas, y cifrar por ellos, y tañer en tres instrumentos a seys bozes y a ocho. El concertar de las vihuelas que algunos usan, va fuera del arte de Música. Es salga lo que saliere. Empero si tres músicos artistas se concertassen con tres vihuelas, o con tres instrumentos puestos en buen temple, tañerían atinadamente. Si templasen un discante un diatessaron arriba de la vihuela [...] y la guitarra en octava de la vihuela [...] y cifrassen algunas obras a seys bozes de las dos misas últimas del libro primero del doctíssimo Christóbal de Morales, o algunos motetes de muchos buenos que ay a seys y a siete (según lo hizo el excelente músico Anríquez) sería música de gozar. Los que fueren músicos de veras, o tuvieran principios en la Música y buen entendimiento, y en el estudio no fueren remissos, en estas pocas palabras entenderán qué diferencia ay desta Música de concierto, a la que tañen algunos solamente de oydo"<sup>40</sup>.

Unos y otros testimonios nos llevan a preguntarnos si ese gusto hispano por la concertación de instrumentos de teclado con harpas y vihuelas no viene de antiguo, si acaso la designación "para tecla, harpa y vihuela" que presentan las fuentes no supone la participación conjunta y no individualizada de esos instrumentos, no sólo por lo que respecta al repertorio de diferencias y tonos de palacio sino también para la polifonía imitativa.

A partir de cuanto se ha dicho, creo que no debemos sucumbir a la idea de que la expresión hispana "para tecla, harpa y vihuela" se equipara, sin más, a las expresiones italianas del género "per ogni sorte de stromenti" que se localizan en diversas colecciones de música instrumental del siglo XVI. Éstas se refieren, más bien, a la participación de instrumentos melódicos, de viento y de cuerda, en la interpretación del repertorio polifónico impreso en libros de partes. En el caso hispano, la tecla, el harpa y la vihuela representan los tres vehículos instrumentales de la música polifónica, caracterizados por el nexo común de la notación en cifra. Tampoco creo que se pueda recurrir a meras razones comerciales para

<sup>38</sup> RAVAL, Sebastián: *Il primo libro di ricercari a quatro voci cantabili, per liuti, cimbali et viole d'arco*, Palermo, Giovanni Antonio de Franceschi, 1596. Ed. moderna en RAVAL, Sebastián: *Il primo libro di ricercari a quatro voci cantabili, per liuti, cimabi et viole d'arco (Palermo, 1596)*, ed. de Andrés Cea Galán, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2008.

<sup>39</sup> VENEGAS DE HENESTROSA, Luis: *Libro de cifra nueva*, Para templar instrumento de tecla y harpa, fol. 3v.

<sup>40</sup> BERMUDO, fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, libro quarto, fol. 98r-98v.

justificar las empresas editoriales para tecla, harpa y vihuela en el ámbito hispano. Unas y otras parecen espoleadas por cuestiones de mayor alcance e interés.

### **I.3.- Arco temporal y puntos de inflexión**

Conviene que nos centremos ya en la definición del arco temporal de desarrollo de las cifras para tecla en el mundo hispano. Como se ha venido exponiendo anteriormente, ese arco abarca, en función de las fuentes conservadas, desde principios del siglo XVI hasta la segunda mitad del siglo XVIII, pero con dos principales puntos de inflexión: la publicación en 1557 del *Libro de cifra nueva* y la publicación en 1626 del “prólogo en alabanza de la cifra” en la *Facultad orgánica* de Francisco Correa. A partir de ambos puntos pueden delimitarse los momentos de auge y de declive del sistema en el ámbito hispano.

#### **I.3.1.- Cifra nueva *versus* cifra antigua**

El sistema de notación utilizado por Luis Venegas de Henestrosa en su edición de 1557 viene definido como “cifra nueva”, es decir, como un nuevo sistema de tablatura que pretende sustituir, por su mayor eficacia, a la “cifra antigua”. Tal como la define Venegas en los textos preliminares a su edición, esta cifra antigua no es sino la tablatura de tipo numérico que se venía utilizando en los libros de vihuela y laúd publicados en España e Italia desde los primeros años del siglo XVI. No obstante, por extensión y dentro del contexto de la edición, puede considerarse cifra antigua cualquiera de los demás sistemas de tablatura en uso en España hasta ese momento, aunque Venegas no los cite expresamente.

A partir de las fuentes conservadas, puede establecerse el siguiente catálogo de cifras antiguas para tecla en el ámbito hispano:

- a.- El sistema alfabético cíclico en disposición reticular inventado por Gonzalo de Baena, con el que se imprimió en Lisboa en 1540 su *Arte novamente inventada para aprender a tanger*.
- b.- El sistema alfabético cíclico (C D E F G A B) descrito por fray Juan Bermudo en su *Declaración de instrumentos musicales* de 1555, del que no se han conservado fuentes musicales.
- c.- El sistema alfabético continuo también descrito por fray Juan Bermudo en 1555, del que tampoco se conocen testimonios en fuentes musicales.
- d.- El sistema de cifra por cuenta llana o caracteres numéricos romanos, citado por fray Juan Bermudo en 1555 y por Francisco Correa en 1626, sin que poseamos ninguna fuente ni representación gráfica.
- e.- El sistema numérico continuo de tipo cromático que propone Bermudo tanto en su *Arte tripharia* de 1550 como en su *Declaración de instrumentos musicales* de 1555, ofreciendo como ejemplos sendas versiones de los romances *Dónde son estas serranas* y *Aunque me véis en tierra ajena*, únicas muestras conocidas de este tipo de cifra.

f.- El sistema numérico continuo de tipo diatónico que trae Bermudo en su *Declaración* y del que no se conoce fuente alguna anterior a ca. 1662, fecha de la que data el manuscrito Senorami de Barcelona.

g.- La tablatura para harpa u órgano sobre pauta de catorce líneas que presenta como ejemplo Alonso de Mudarra en sus *Tres libros de música en cifra para vihuela* publicados en Sevilla en 1546, también citada por Bermudo en 1555, pero de la que no hay más testimonios.

Además de estos siete tipos de tablatura, conviene considerar otros tres formatos para tecla:

h.- La variante del sistema numérico continuo de tipo diatónico, sin pauta, que aparece en la *Intabolatura de cimbalo* de Antonio Valente publicada en Nápoles en 1576 y en la *addenda* a los *Balli d'arpicordo* de Giovanni Picchi (Venecia, 1621) conservada en el ejemplar del Fondo Chilesotti de la Biblioteca de Bassano del Grappa (Vicenza, Italia). Su difusión fuera de la Península Itálica es difícil de calibrar al no existir fuentes hispanas con cifras de este tipo.

i.- La antigua tablatura alemana de órgano, que usan Sebastian Virdung en su *Musica getutscht* de 1511 y Guillaume Vorsterman en la versión francesa de la segunda parte de esta misma obra, impresa en Amberes en 1529 bajo el título *Livre plaisant et tres utile pour apprendre a faire & ordonner toutes tabulatures hors le discant*. Ambos impresos se localizan en España ya en la primera mitad del siglo XVI, aunque resulta difícil establecer si el sistema tuvo aplicación práctica en el mundo hispano.

k.- La variante alfabética que encontramos tardíamente en el manuscrito de Jerez (ca. 1740-50), cuyos antecedentes no podemos determinar con precisión.

Como puede verse, el panorama resulta tan rico como variado pero, al mismo tiempo, la cantidad de fuentes conservadas es muy escasa. Cinco de estos tipos de cifra son conocidos sólo a través de la descripción y el testimonio de fray Juan Bermudo y de otros cuatro no poseemos fuentes musicales suficientes para poder calibrar su presencia efectiva en el mundo de los tañedores hispanos del siglo XVI. Así, sólo el *Arte para aprender a tanger* de Gonzalo de Baeza tiene entidad como fuente en cifra en este panorama, aunque resulta de nuevo imposible determinar el grado de difusión que tal sistema pudo alcanzar durante el siglo XVI.

Con independencia de estos sistemas en cifra, interesa recordar también los otros formatos de música para poner en el teclado descritos por Bermudo como alternativas a la cifra<sup>41</sup>.

l.- “Teniendo el libro de canto de órgano delante”, es decir, leyendo directamente del formato polifónico en partes separadas, sin compasear y asincrónicas.

m.- Con el canto de órgano virgulado, esto es, en partitura. Las muestras más antiguas de este formato en España se encuentran en la *Declaración* de Bermudo y en el *Libro de*

<sup>41</sup> BERMUDO, fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555, libro cuarto, capítulo XLI, Cómo se porná en el monachordio, fol. 82v.

*cifra nueva*, pero las primeras fuentes de entidad a considerar serían los manuscritos M 48 y M 242 de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra (P:Cug)<sup>42</sup>.

Los doce sistemas descritos, más aquellos destinados al laúd y la vihuela, suponen otras tantas variantes en las prácticas de lectura-escritura de la música instrumental para teclado en el ámbito hispano a mediados del siglo XVI. A partir de las fuentes conservadas, parece que la cifra nueva de Luis Venegas de Henestrosa asumió el papel de formato prioritario tras su publicación en 1557, provocando la extinción de los sistemas menos eficientes.

La invención de la cifra nueva en España se produce algo antes de que en Centroeuropa se desarrolle también una nueva tablatura para el teclado capaz de suplantar a las antiguas tablaturas al estilo de las publicadas por Virdung, Vorsterman o Schlick<sup>43</sup>. Allí, el sistema presentado en las publicaciones de Nikolaus Ammerbach, Bernard Schmid o Jacob Paix<sup>44</sup> se mantendrá en uso hasta bien entrado el siglo XVIII, eclipsando a otras posibles formas de notación en cifra.

En el caso germánico, la nueva tablatura para teclado resultó ser un formato gráfico absolutamente eficaz para la representación del repertorio de tipo imitativo, en el que las voces se mantienen en una relación jerárquica de igualdad, frente a las antiguas formas compositivas adaptadas a la tablatura *hors le discant*, con pauta y notación mensural para la voz superior y letras para las voces inferiores. En el caso hispano, la cifra nueva se impuso incluso sobre otros sistemas de cifra igualmente aptos para la notación polifónica imitativa. Sin embargo, nunca consiguió suplantar en la práctica a la cifra para vihuela, perfectamente adaptada a las características idiomáticas de este instrumento.

Sin duda, uno de los ingredientes que colaboraron a la difusión de la cifra nueva dentro del ámbito profesional de los tañedores hispanos habría sido el apoyo implícito del eminente Antonio de Cabezón a Luis Venegas de Henestrosa, mediante la cesión de unas cuarenta piezas para la edición de 1557. Ese apoyo se refuerza por la presencia en el libro de música de los excelentes tañedores Francisco de Soto, Francisco Fernández Palero, Luis Alberto y Pere Alberch Vila<sup>45</sup>.

En mi opinión, el espaldarazo definitivo a la cifra nueva viene determinado por la edición de las *Obras de música* de Antonio de Cabezón que Hernando saca a la luz en 1578. Como se sabe por el contrato con el impresor Francisco Sánchez, el modelo para este impreso en cuanto al formato notacional habría sido el *Libro de cifra nueva* de Luis

<sup>42</sup> Para una panorámica histórica sobre este formato, especialmente LOWINSKY, Edward: "On the use of scores by 16th century musicians", *JAMS*, I, 1948, p. 17-23; LOWINSKY, Edward E.: "Early Scores in Manuscripts", *JAMS*, 13, 1960, p. 126-73; LOWINSKY, Edward E.: "Early Scores in Manuscripts", *JAMS*, 13, 1960, p. 126-73 y LOWINSKY, Edward: "Early scores", en *Music and culture of the Renaissance and other essays*, Bonnie Blackburn (ed.), Chicago, 1989, p. 803-40.

<sup>43</sup> SCHLICK, Arnold: *Tabulaturen etlicher Lobgesang und Lidlein*, Mainz, 1512.

<sup>44</sup> AMMERBACH, Elias Nicolaus: *Ein New Kunstlich Tabulaturbuch darin sehr gute Moteten und lieblich Deutsche Tenores*, Nuremberg, Dietrich Gerlachs, 1575; SCHMID, Bernhard: *Zwey Bücher. Einer Neuen Kunstlichen Tabulatur auff Orgel und Instrument*, Strassbourg, Bernhard Jobin, 1577; PAIX, Jacob: *Ein Schön Nutz und Gebreüchlich Orgel Tablaturbuch*, Lauingen, 1583; PAIX, Paix: *Thesaurus motetarum*, Strassbourg, Bernhard Jobin, 1589.

<sup>45</sup> Sobre esta cuestión, parte III, Venegas, II.5.

Venegas<sup>46</sup>, en un momento en el que la cifra numérica hispana de tipo cíclico debía estar ya ampliamente difundida.

Desde luego, si algunos de los sistemas de cifra antigua podían estar destinados a tañedores principiantes o no avezados, está claro que la cifra nueva actuó como un eficaz sistema de representación musical y como formato de composición para los más eminentes tañedores hispanos de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII. Así lo testimonian las fuentes conservadas y aquellas perdidas de las que tenemos noticia. Aparte de Francisco Fernández Palero (ca. 1533-1597), de quien no conocemos producción musical alguna posterior a la edición del *Libro de cifra nueva* en 1557, podemos vincular con la práctica notacional en la cifra hispana a los más excelentes tañedores hispanos del periodo<sup>47</sup>:

**Hernando de Cabezón** (1541-1602), organista en la catedral de Sigüenza antes de suceder a su padre como tañedor y músico de cámara y capilla de Felipe II y Felipe III. Aparte de afrontar la edición de las *Obras de música* de Antonio de Cabezón en 1578, dejó preparado para imprimir a su muerte un *Compendio de música* con obras suyas y de su padre, escritas en cifra<sup>48</sup>.

**Diego del Castillo** (ca. 1544-1601), organista en las catedrales de Sigüenza y de Sevilla antes de ser nombrado en la Capilla Real en 1583. Eran suyos unos versos de octavo tono por Delasolre que Francisco Correa vió escritos en cifra en Sevilla hacia los años 1600-1610<sup>49</sup>. Dejó cuatro libros en cifra para los órganos del monasterio de San Lorenzo de El Escorial, copiados con la asistencia del copista Isaac Bertout en 1591<sup>50</sup>. Obras suyas, junto a otras de su hermano Bernardo Clavijo del Castillo y de Juan de Arratia, ambos organistas reales, se conservaban en un volumen registrado en la biblioteca del rey João IV de Portugal. Este libro podría haber sido un impreso ahora desconocido, quizá escrito en cifra<sup>51</sup>.

**Bernardo Clavijo del Castillo** (ca. 1549-1626), residió en Palermo durante el periodo 1569-1589, donde fue organista de la Capilla Real. Accedió a la organistía de la catedral de Palencia y pasó por Salamanca, donde fue catedrático de música de la universidad. En 1603 sucedió a Hernando de Cabezón como organista de la Capilla Real. Su música figuraba junto a piezas de su hermano Diego del Castillo y de Juan de Arratia en un libro quizás impreso en cifra conservado en la biblioteca del rey João IV de Portugal<sup>52</sup>. La única pieza para tecla que se le atribuye, un *Tiento de segundo tono por Gsolreut*, se copió en partitura en el manuscrito LP30 de El Escorial<sup>53</sup>. De todas formas, el hecho de

<sup>46</sup> Según lo recoge PÉREZ PASTOR, Cristóbal: “Escrituras de concierto para imprimir libros”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, I, 8-9, 1897, p. 363-71. Sobre esta cuestión, parte III, Cabezón, II.

<sup>47</sup> Para un panorama que toca esta misma cuestión en el repertorio de vihuela, entre otros, GRIFFITHS, John: “Hidalgo, mercader, sacerdote o poeta: vihuelas y vihuelistas en la vida urbana”, *Hispanica Lyra*, 9, mayo 2009, p. 14-25.

<sup>48</sup> Parte III, Fuentes perdidas, XII.

<sup>49</sup> Parte III, Fuentes perdidas, XIV.

<sup>50</sup> Parte III, Fuentes perdidas, XI.

<sup>51</sup> Parte III, Fuentes perdidas, XV.

<sup>52</sup> Parte III, Fuentes perdidas, XV.

<sup>53</sup> Real Biblioteca de El Escorial (E:E), Ms 2187 (LP30), fol. 104v. Una segunda copia de la misma pieza en formato de partitura para teclado se encuentra en el manuscrito *Huerto ameno* (E:Mn, M 1360, fol. 181v), copiado por fray Antonio Martín y Coll en 1709. De todas formas, en el marco cronológico de las piezas recogidas por ambos manuscritos, parece más lógico atribuir la pieza a su hijo Francisco Clavijo.

su prolongada residencia en Palermo invita a pensar que pudo tener familiaridad con los formatos notacionales italianos en intabulatura para tecla que, quizá, podría incluso haber introducido en España.

**Francisco de Peraza I** (ca.1566-1598), organista de la catedral de Sevilla desde 1584, de quien Francisco Pacheco dice en su elogio del *Libro de descripción de verdaderos retratos*:

“Tuvo todas las partes tan cabales cuales no se an visto en organista; porque supo, como se a dicho, la composición de la música estremadamente, i por excelencia el disponer la ordinación, a que llama el italiano *tabulatura*, que es el fuste i nervio del buen tañer, mostrando en esto su raro ingenio y perpetuo estudio”<sup>54</sup>.

Eran probablemente de este Peraza los versos de octavo tono por Delasolre en cifra que Francisco Correa vió en Sevilla hacia 1600-1610<sup>55</sup>. Teniendo en cuenta su magisterio en el entorno sevillano sobre Correa<sup>56</sup> y sobre otros tañedores relacionados con la cifra nueva, cabe suponer que éste sería su sistema de notación favorito para la música de tecla. Por desgracia no se conserva ninguna fuente con su música<sup>57</sup>.

**Pedro Pimentel** (+1599), organista de la catedral de Lisboa. Imprimió al parecer un *Livro de Cifra de varias obras para se tangerem no Orgão* actualmente perdido<sup>58</sup>.

**Juan de Arratia** (fl. 1584-1613), fue organista en la catedral de Sigüenza y en el Capilla Real de Granada, donde sucedió a Francisco Fernández Palero. Está al servicio de la Capilla Real en Valladolid y en Madrid al menos desde 1602 y hasta 1613. En esta institución sería compañero, por tanto, de Bernardo Clavijo del Castillo. Junto a éste y a Diego del Castillo, figura como autor de unos cientos copiados en el libro otrora existente en la biblioteca del rey João IV de Portugal, ya citado<sup>59</sup>.

**Estacio Lacerna** (1574-ca.1625), discípulo de Francisco de Peraza I en la catedral de Sevilla, sería organista en la colegial del Salvador de esta ciudad antes de pasar a la Capilla Real de Lisboa en 1595. Allí estuvo hasta 1604, cuando le sucede Manoel Rodrigues Coelho. Pasó luego a Perú, donde se le localiza como organista en la catedral de Lima. Es suyo un tiento copiado en cifra en el *Apéndice de Ajuda*<sup>60</sup>.

**Francisco Pérez de Cabrera** (ca. 1580-1641), discípulo y suplente de Francisco de Peraza I, fue organista asistente de Pedro de Pradillo en la catedral de Sevilla y, después, primer organista a partir de 1613. Se le puede atribuir el tiento de medio registro de tiple titulado *Scala celite* copiado en cifra en el manuscrito Saldívar de México<sup>61</sup>.

---

Éste sucede a Bernardo como organista de la Capilla Real de Madrid en 1626. Allí estará hasta su muerte en 1666.

<sup>54</sup> PACHECO, Francisco: *Libro de declaración de verdaderos...*, p. 332.

<sup>55</sup> Sobre esta fuente, parte III, Fuentes perdidas, XIV.

<sup>56</sup> Véase parte III, Correa, I.3.

<sup>57</sup> Sobre esta cuestión, parte III, Ajuda, III y Correa I y II.

<sup>58</sup> Parte III, Fuentes perdidas, XIII.

<sup>59</sup> Parte III, Fuentes perdidas, XV.

<sup>60</sup> Parte III, Ajuda, III.

<sup>61</sup> Véase parte III, Saldívar, II.

**Diego de Alvarado** (ca. 1580-1643), sucede a Sebastián Martínez Verdugo como organista de la Capilla Real de Lisboa en 1600. Allí reside hasta su muerte como colega de Manoel Rodrigues Coelho. Son de su autoría dos piezas copiadas en cifra en el *Apéndice de Ajuda*<sup>62</sup>.

**Francisco Correa** (1584-1654), discípulo de Francisco de Peraza I en Sevilla y organista en la colegial del Salvador de esta ciudad. Publicó en cifra en Alcalá su *Facultad orgánica* en 1626. Pasó luego como organista a las catedrales de Jaén y Segovia<sup>63</sup>. Había previsto también la impresión de un libro de versos en cifra que no se conserva<sup>64</sup>.

**Francisco de Peraza II** (1596-post 1636), hijo de Francisco de Peraza I y discípulo de su tío Jerónimo de Peraza I en Toledo. Su movido itinerario profesional le lleva por las catedrales de Palencia, Ávila, Jaén, Cuenca y Segovia, más el monasterio de la Encarnación en Madrid, pero mantuvo un vínculo permanente como organista con la catedral de Toledo desde 1618. Es el transmisor de un libro de música para tecla que se copió en Vila Viçosa hacia 1636 para la biblioteca del rey João IV<sup>65</sup>. A éste Francisco de Peraza II atribuyo la *Obra de perasa* copiada en cifra en el *Apéndice de Ajuda*<sup>66</sup> y, casi con total certeza, el *Quarto tono media dulçayna de Peraza a dos tiples* de los fragmentos en cifra de Carrión<sup>67</sup>.

**Antonio Carrasco**, discípulo y ayudante de Francisco Correa en Sevilla en los años 1629-1630. Pasó luego a Perú en fecha desconocida. Su nombre aparece en el manuscrito Saldívar de México. Actuaría, sin duda, como uno de los difusores de la música de tecla del entorno sevillano en Hispanoamérica<sup>68</sup>.

Naturalmente, esta lista debería completarse con aquellos organistas discípulos de los citados o cercanos a sus círculos, pero de los cuales no tenemos constancia alguna de su producción musical. También, con otros maestros del mismo periodo de los que conocemos una producción musical para tecla pero que no podemos asegurar que fuese transmitida en cifra, como es el caso de Pere Alberch Vila<sup>69</sup> o de Sebastián Aguilera de Heredia<sup>70</sup>, por ejemplo.

Pero, de todos modos, creo que el elenco resulta bien significativo, ya que presenta varios puntos de referencia muy claros. Por un lado, aparecen los organistas relacionados con las capillas reales, en Madrid, Granada, Lisboa y Palermo. Por otro, los relacionados con las catedrales de Sevilla y Sigüenza, principales trampolines, junto a Palencia, para el acceso a la Capilla Real de Madrid. Figura también la catedral

<sup>62</sup> Parte III, Ajuda, III.

<sup>63</sup> Parte III, Correa.

<sup>64</sup> Parte III, Fuentes perdidas, XVII.

<sup>65</sup> Parte III, Fuentes perdidas, XX.

<sup>66</sup> Parte III, Ajuda, III.

<sup>67</sup> Parte III, Carrión.

<sup>68</sup> Parte III, Saldívar, II.

<sup>69</sup> Sobre Pere Alberch Vila, parte III, Fuentes perdidas, VIII.

<sup>70</sup> La producción para tecla de Sebastián Aguilera se ha transmitido por copias tardías en partitura. Las versiones en cifra de dos de las piezas que se encuentran en el manuscrito de Oporto parecen ser también copias muy tardías de este repertorio. Sobre el particular, parte III, Oporto, I y II.



primada de Toledo, cumbre de la promoción del organista en el ámbito eclesiástico<sup>71</sup>. Finalmente, Estacio Lacerna y Antonio Carrasco parecen implicados en el proceso de difusión de la cifra hispana desde Lisboa y Sevilla hacia el Nuevo Mundo.

Desde otra perspectiva, nótese que en este elenco la figura de Francisco de Peraza I adquiere notable relevancia. Su magisterio en Sevilla sobre Estacio Lacerna, Francisco Pérez de Cabrera o Francisco Correa parece haber ejercido una importante influencia también sobre la difusión del formato notacional en cifra. En ese proceso también está igualmente su hijo Francisco de Peraza II, discípulo de Jerónimo de Peraza I en Toledo. También, ya como tercera generación, Antonio Carrasco, el discípulo de Francisco Correa<sup>72</sup>. En otra línea dinástica, conviene resaltar el tronco familiar de los Clavijo, así como el papel de Hernando de Cabezón como transmisor de las obras en cifra de su padre.

En ningún caso puede dudarse de la extraordinaria calidad de estos tañedores en el panorama hispano, ya que aparecen colocados en los más altos escalafones de la carrera profesional. Naturalmente, no serían los únicos en utilizar las cifras como sistema gráfico de representación de la música. Pero el detalle que nos interesa resaltar aquí es que, precisamente, la utilización de la cifra en estos niveles profesionales de excelencia en el periodo ca. 1570-1640 debió conferir al sistema una valorización como forma de notación diferenciada del canto de órgano y lo confirmó como vehículo de expresión del tañedor frente al componedor o al maestro de capilla.

Es en este contexto en el que creo que hay que entender tanto el “Prólogo en alabanza de la cifra” con el que Francisco Correa abre su *Facultad orgánica* de 1626 como los numerosos comentarios sobre la excelencia y perfección de la cifra que menudean en los prologuillos de la obra. En el caso de Correa, el argumento recurrente es siempre la reivindicación de la maestría del tañedor en un camino ascendente que conduce a la eminencia en la facultad. En ese itinerario, la cifra parece presentarse, en expresión de Francisco Pacheco en su elogio de Francisco de Peraza I, como “el fuste i nervio del buen tañer”.

### **I.3.2.- Francisco Correa y su *Prólogo en alabança de la cifra***

Inmediatamente después del epigrama latino escrito por Juan Álvarez de Alanís “in laudem auctoris” y encabezando los textos introductorios de la *Facultad orgánica*, Francisco Correa presenta un extraordinario texto bajo el título “Prólogo en alabança de la cifra”. En mi opinión, la importancia de este texto resulta capital para comprender el proceso de desarrollo de la cifra en el ámbito hispano hacia 1600. Desgraciadamente, este prólogo apenas si ha sido comentado en los estudios sobre la obra de Correa realizados hasta el presente. Por tal razón, propongo su transcripción íntegra y comentada en el

<sup>71</sup> Sobre esta cuestión y para un panorama sobre estos organistas desde otra perspectiva, JAMBOU, Louis: “Los músicos de tecla en tiempos de Felipe II: viaje entre lo aldeano y lo cortesano”, *RMS*, XXI, 2, 1998, p. 453-76. Para un estudio de las rentas de cada institución eclesiástica en su relación con la promoción profesional, SUÁREZ-PAJARES, Javier: “Dinero y honor: aspectos del magisterio de capilla en la España de Francisco Guerrero”, en *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, Madrid, ICCMU, 2004, p. 149-97.

<sup>72</sup> Para un panorama más detallado de estas relaciones, parte III, Correa, I.

capítulo correspondiente a la *Facultad orgánica* de Correa en la parte III, donde encuentra natural asiento entre el resto de contenidos de la obra<sup>73</sup>.

El asunto esencial de la alabanza de Correa es la consideración de la cifra hispana como un sistema de representación musical superior a cualquier otro. En apoyo de esta idea, Correa presenta de forma condensada una historia de la cifra en España, citando los antiguos sistemas alfabéticos y otros “con números de guarismo y castellano”. Éstos serían, sin duda, los sistemas numéricos de tipo continuo con cifras arábigas o romanas ya descritos por Bermudo en 1555. Además, hay que tener en cuenta que Correa conoce y maneja el formato en partitura, ya que usa como referencia para su edición un ejemplar de las *Flores de música* de Manoel Rodrigues Coelho<sup>74</sup> y no es descartable que conociese otros tipos de intabulaturas teniendo en cuenta la presencia de organistas ingleses, franceses y flamencos en la Sevilla de su tiempo<sup>75</sup>. Así, en la perspectiva notacional presentada por Correa y a la vista de su excelente producto editorial, hay que admitir que la cifra nueva se revela, en efecto, como uno de los sistemas de notación para la tecla más eficientes jamás inventados. Esto viene respaldado por su propia difusión geográfica y temporal, desplazando casi por completo al resto de cifras antiguas y convirtiéndose en soporte notacional para las obras de los más eminentes organistas de su tiempo.

La superioridad de la cifra numérica de tipo cíclico como sistema de notación reside, según el prólogo de Correa, en su capacidad para mostrar mediante una grafía simple, sobre una sola pauta y de forma sincronizada, los movimientos melódicos de las voces que definen la trama contrapuntística de la composición y su estructura formal. Así, la cifra permite una observación, comprensión y análisis inmediatos por parte del tañedor de la trabazón del contrapunto imitativo, del uso y calidad de las consonancias y disonancias, de los aspectos métricos de la composición, así como de la calidad y características de las cláusulas dentro del contexto modal.

Estos elementos puramente técnicos habilitan a la cifra como herramienta también para el compositor, suplantando a las antiguas *tabulae compositoriae*. Quizás el ejemplo hispano más claro en este sentido sea la copia en cifra del *Ossana in excelsis* de la misa *Prudentes virgines* de Alfonso Lobo que aparece en el libro de polifonía nº 6 de la catedral de Segovia<sup>76</sup>. La copia parece justificarse por la necesidad de presentar de forma clara y de un solo golpe de vista una composición a cinco voces previamente copiada en formato de atril, en la que el bajo sigue al tenor en canon a la quinta inferior y con valores disminuidos a la mitad. Así lo expresa la anotación al pie de la versión polifónica: “verte folium est invenies resolutiones huiris canonis, duarum vocum”. El interés de esta fuente es tanto mayor en cuanto que procede, casi sin duda alguna, del entorno profesional de Francisco Correa en la colegial del Salvador de Sevilla.

Sin embargo, es imposible calibrar por ahora el papel que la cifra podía haber desempeñado como formato de composición para los maestros de capilla-organistas u

---

<sup>73</sup> Parte III, Correa, III.1.

<sup>74</sup> Sobre esta cuestión, parte III, Correa, II.1.

<sup>75</sup> Sobre este aspecto, parte III, Correa, I.1 y I.5.

<sup>76</sup> Véase, parte III, Segovia.

organistas-compositores hispanos al filo de 1600, entre los que se encuentran Francisco Guerrero, Tomás Luis de Victoria o Sebastián Aguilera, por ejemplo<sup>77</sup>.

A partir de esta capacidad de la cifra para la representación de la textura polifónica, el tañedor o el compositor, en expresión de Correa, “nota la curiosidad y la licencia, la libertad y la falsa, el acompañamiento, y el intento della” y avanza hacia una percepción de la obra que parece más sensitiva que racional:

“[...] nota el passage de la glosa, el ayre, la imitación propia, o de las otras voces, el passo ya largo y veloz, ya rebuelto y entrincado: el bocadito gustoso, el melindre, y el juguete, y otros mil sahinetes que la eminencia del arte descubre cada día”.

Así, esta sección del prólogo en alabanza de la cifra se orienta hacia la expresión de caracteres que van más allá de los procedimientos técnicos asociados al proceso de composición, antes enumerados. Intenta describir, más bien, los aspectos de la composición gobernados por la percepción subjetiva y ligados, por tanto, al concepto de “afecto”. Sin duda, son estos elementos incuantificables los que definen la excelencia del eminente tañedor y constituyen “el fuste i nervio del buen tañer”, como había dicho Pacheco<sup>78</sup>.

Pero hay aún otros motivos de alabanza hacia la cifra en el prólogo de Correa. Por una parte, sus virtudes como herramienta en el sistema de aprendizaje, ya que permite a discípulos de corta edad aprehender de forma más rápida y efectiva los elementos de la composición antes descritos. Es asunto que ya Luis Venegas de Henestrosa destacaba en su edición de 1557<sup>79</sup>. El ahorro de tiempo y de esfuerzo se traduce, sin más, en una definición de la cifra desde un punto de vista moral que abre el prólogo de Correa:

“La cifra en la música fue una grande humanidad, y misericordia que los maestros en ella usaron con los pequeños y que poco pueden: porque viendo la necesidad que los tales tenían de conservar en la memoria sus lecciones, y de aumentar las que más les faltavan para perficionarse, y viendo assi mismo la dificultad tan grande (no solo para estos, sino para los muy provecutos en la música) que avía en poner qualquier obra, de canto de órgano en la tecla, por pequeña y fácil que fuesse: proveyendo del remedio necessario; acordaron divinamente de inventar un nuevo modo de señales, que causando los mismos efectos (en tanta perfección y primor como los de canto de órgano, y sin que la música perdiesse un punto de sus quilates) reduxesse aquella dificultad y desabrimiento, a grande facilidad y dulçura, haziendo camino llano y fácil, el que antes era en extremo dificultoso y agro”.

Este aspecto conecta, por otro lado, con el concepto de caridad cristiana inherente al proceso de enseñanza-aprendizaje, al que se refiere fray Juan Bermudo en 1555<sup>80</sup>.

<sup>77</sup> Sobre Francisco Guerrero como organista, FERNÁNDEZ BARRIONUEVO, Herminio: *Francisco Guerrero (1528-1599). Vida y Obra. La música en la catedral de Sevilla a finales del siglo XVI*, Sevilla, Cabildo Metropolitano de la Catedral, 2000, p. 62-3. Sobre Victoria y el órgano, CEA GALÁN, Andrés: “Cantar Victoria al órgano. Documentos, música y praxis”, en *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies*, Javier Suárez-Pajares y Manuel del Sol (ed.), Madrid, ICCMU, 2013, p. 307-57. Sobre Aguilera de Heredia, entre otros, CALAHORRA, Pedro: *Música en Zaragoza, siglos XVI y XVII, 1, Organistas, organeros y Órganos*, Zaragoza, Diputación Provincial, Institución Fernando el Católico, 1977 y CALAHORRA, Pedro: *Música en Zaragoza, siglos XVI y XVII, 2, Polifonistas y ministriles*, Zaragoza, Diputación Provincial, Institución Fernando el Católico, 1978.

<sup>78</sup> Sobre estas cuestiones, sobre todo parte III, Correa, I.2.

<sup>79</sup> Véase, parte III, Venegas, II.1

<sup>80</sup> Sobre esta cuestión, parte III, Bermudo, III.

Además, esa mayor expedición de la cifra en el proceso de formación musical habría rendido un notable servicio a la Iglesia, siempre necesitada de tañedores y compositores para asegurar la dignidad de su culto. Ésta había sido una de las aspiraciones de Luis Venegas de Henestrosa al publicar su *Libro de cifra nueva*<sup>81</sup>. Francisco Correa dará cuenta de la efectividad del sistema en este sentido más de seis décadas más tarde en su prólogo:

“Éste [sistema de cifra] a sido tan útil y provechoso al culto divino, y servicio de la santa Iglesia católica, que en donde quiera que se a usado a obrado maravillosos efectos: haziendo que personas tiernas y de poca edad, alcancen en breve tiempo, lo que en otros siglos, aún no se conseguía con largos años de estudio”.

Todos y cada uno de los aspectos destacados por Correa en su prólogo sirven para bendecir el invento de la cifra en una doble perspectiva sincrónica y diacrónica, en su uso tanto por parte del eminente maestro como del incipiente discípulo, con resultados visibles a lo largo del tiempo en el marco de la música litúrgica. A pesar de ello, Correa hace alusión hacia el final de su prólogo a los críticos al sistema, a los que despacha sin más:

“Estos bienes y otros muchos, emos recibido y reciben los discípulos, de la cifra: y con todo esso no falta quien no sienta bien de ella; consuelo grande para mí, si le sucediere lo mismo a mi libro; pero vergüenza, y confusión para los mordazes, si aviendo derramado su veneno, permaneciere la cifra y mi libro en perpetua memoria de los bien intencionados”.

Al mismo asunto se refiere la parte final del epigrama y encomio de Juan Álvarez de Alanís “in laudem auctoris”:

“Foelicem lucretur avem, nova saecula vincat:  
Vivat & invicto nomine saecula terat.  
Mordeat haud rabido meritum canis invidus ore,  
Nec specubus scythicis aemula latret anus.  
Pallidus in nutu verboq; silentia voluat  
Zoylus: atq; pio sistat in ore liber”<sup>82</sup>.

Pero desconocemos quienes serían los cancerberos, proserpinas y zoilos dispuestos a atacar la cifra o la obra de Correa. Sin duda, en un sentido general, Correa tuvo rivales profesionales de alta cualificación<sup>83</sup>, y es muy probable que la cifra fuese vista como un sistema de notación secundario por algunos maestros de capilla educados en la tradición del canto de órgano. De un modo u otro, lo cierto es que la cifra no pudo soportar los envites de la notación figurada en partitura, a la que parece ceder terreno en el nivel de excelencia durante la segunda mitad del siglo XVII.

<sup>81</sup> Parte III, Venegas, II.1.

<sup>82</sup> Agradezco a María José Cea Galán la traducción castellana del texto de Juan Álvarez de Alanís que aquí presento:

“Gane él el ave propicia, venza las nuevas generaciones,  
viva y consuma los siglos con nombre invicto.  
Que el perro envidioso [Cancerbero] no muerda el mérito con su boca rabiosa  
ni la anciana [Proserpina] ladre émula en sus cuevas escitas.  
Que el pálido Zoilo [detractor de Homero] guarde silencio en su gesto y en sus palabras  
y que se conserve este libro en las bocas piadosas”.

<sup>83</sup> Sobre este aspecto, parte III, Segovia, I.1 y I.2 y Correa, I.5.

### I.3.3.- Las fuentes posteriores a la *Facultad orgánica* de 1626

En ausencia de las *Melodías músicas* de Andrés Lorente<sup>84</sup>, la *Facultad orgánica* de Francisco Correa puede ser considerada la última obra en cifra para tecla impresa en el ámbito hispano. Dejando aparte la descripción del sistema en el *Arte de canto llano, órgano y cifra* publicado por fray Tomás Gómez en 1649, la cifra para tecla tampoco volverá a ser descrita con precisión en ningún texto teórico posterior. Significativamente, fray Pablo Nassarre, en su *Escuela música* de 1724, centrará ya su interés en la descripción de las cifras para harpa, extendiendo sus explicaciones, sin más, al clavicordio. Además, demuestra a las claras su preferencia por la notación en partitura, considerando a la cifra como un sistema secundario para los que no saben canto de órgano<sup>85</sup>. Y es que, al menos a partir de la década de 1660, la cifra parecía haber encontrado mejor acomodo entre los harpistas que entre los organistas.

Algunos de esos harpistas de finales del siglo XVII serán igualmente tañedores relevantes, como Diego Fernández de Huete, apreciado ministro del cabildo toledano, autor de un *Compendio numeroso de zifras armónicas* que se imprime en dos partes en 1702 y 1704<sup>86</sup>. También Juan del Vado, violón, organista y compositor en la Corte madrileña, quien, al parecer, pretendía imprimir un libro con música para harpa hacia 1677<sup>87</sup>. Sin embargo, el resto de compositores-tañedores cuyo repertorio para harpa nos ha llegado a través de fuentes manuscritas queda en el anonimato. Incluso en el caso del impreso *Luz y norte musical* de 1677 estamos ante una producción musical anónima, recopilada en esta ocasión por un músico no profesional, el presbítero Lucas Ruiz de Ribayaz.

Existe, pues, una notable diferencia de rango profesional entre esta generación de tañedores de harpa y la generación de tañedores de tecla antes descrita. Esas diferencias atañen igualmente a la producción musical de ambos colectivos. En el caso del repertorio para harpa, se trata siempre de obras de pequeño formato, canciones comunes, pasacalles o diferencias sobre los obstinatos más ordinarios. Ninguna de las fuentes para harpa del periodo 1660-1730 transmite un repertorio comparable en envergadura ni dimensión formal al repertorio en cifra para tecla del periodo anterior, ni puede equipararse al repertorio de los organistas coetáneos transmitido mayoritariamente en partitura.

Estas circunstancias propiciarán, en mi opinión, la inmediata definición de la cifra como sistema notacional de segunda categoría, su adscripción al ámbito del tañedor no excelente y, en definitiva, marcarán el principio del ocaso de la cifra como formato notacional en el ámbito hispano.

Además, y por desgracia, el número de manuscritos en cifra para tecla posteriores a 1626 que se han conservado resulta ser bastante escaso. Apenas cabe citar las *addenda* a los ejemplares de la *Facultad orgánica* de Correa de la biblioteca de Ajuda y de la biblioteca Ferrard de Bruselas, el manuscrito de la colección Saldívar de México y los fragmentos encontrados en Carrión, más la copia del *Ossana* de Alonso Lobo en el libro de polifonía nº 6 de la catedral de Segovia. Se trata de testimonios de mucho interés, pero el volumen de música que estas fuentes nos transmiten es ridículamente exiguuo.

<sup>84</sup> Sobre el supuesto impreso de Lorente, parte III, Fuentes perdidas, XXII.

<sup>85</sup> Parte III; Nassarre, I.1. y I.2.

<sup>86</sup> Para todo lo relacionado con esta fuente, parte III, Huete.

<sup>87</sup> Sobre este libro de Juan del Vado, parte III, Fuentes perdidas, XXIII.

Así, hay que esperar hasta principios del siglo XVIII para encontrar otra fuente en cifra para tecla de cierta entidad, el manuscrito *Pensil deleitoso* copiado por fray Antonio Martín y Coll en Alcalá de Henares en 1707<sup>88</sup>. Esta fuente enlaza cronológicamente con el *Quadern en xifra* de la Biblioteca de Cataluña, con el *Livro de cyfra* de Oporto, con los fragmentos de la catedral de Cuenca y con las *addenda* al ejemplar de la *Facultad orgánica* de la Biblioteca Nacional de España, todos ellos del periodo 1700-1730. A estos habría que sumar el manuscrito de Jerez, ya de los años 1740-50<sup>89</sup>.

Un rasgo común a varios de estos manuscritos tardíos es su adscripción a círculos monásticos. Fray Antonio Martín y Coll era organista del convento franciscano de San Diego de Alcalá cuando copió su *Pensil deleitoso* y fray José Madaria era organista del monasterio benedictino de San Martín de Madrid cuando trabajó en su ejemplar de la *Facultad orgánica* de Correa. Por su parte, el manuscrito de Jerez procede del convento de madres dominicas del Espíritu Santo de esta ciudad, donde residía la monja María Estrada, posible copista o usuaria del libro. Finalmente, las características tanto del *Quadern* de Barcelona como del *Livro de cyfra* de Oporto parecen delatar una procedencia de instituciones monásticas que, desgraciadamente, no hemos podido confirmar<sup>90</sup>. Así, de nuevo, el colectivo de copistas y usuarios de estas fuentes de principios del siglo XVIII presenta un perfil homogéneo y a la vez diferenciado con respecto a lo estudiado anteriormente.

Varios elementos comunes caracterizan a estos manuscritos. Por un lado, todas parecen copias destinadas a un uso personal o para un número muy reducido de tañedores dentro de la institución monástica. Esto parece justificar la aparición de detalles notacionales también algo personales en la cifra, independientes de las características caligráficas en cada caso. Por otro lado, parecen colecciones adaptadas a un uso cotidiano dentro del marco litúrgico. Esto implica la inclusión en estas fuentes de un repertorio funcional, donde alternan versos con obras de diferente calado y estilo. En función de ese consumo inmediato, las piezas se copian, en general, sin indicación del nombre del autor. El único criterio de clasificación resulta ser la tipología formal y su adscripción tonal. No obstante, hay en esto una notable excepción en el *Libro de cyfra* de Oporto, que es muy escrupuloso con la identificación de los autores que se copian en el volumen. Pero, de todas formas, estas fuentes se alejan completamente del perfil de “libro de autor” que caracterizaba las colecciones de finales del siglo XVI y principios del XVII, como las *Obras de música* de Antonio de Cabezón, las *Flores de música* de Rodrigues Coelho, la *Facultad orgánica* de Francisco Correa o las fuentes perdidas de Pere Vila, Pedro Pimentel, Diego del Castillo y fray Agostinho da Cruz, entre otras.

Otro elemento distintivo de estas fuentes de hacia 1700 es la relativa abundancia de errores que se detectan en el proceso de copia. No todos son del mismo tipo. Por un lado, está la tendencia a eliminar o a usar de forma no sistemática los signos de ligadura y de pausa. Existe también poco rigor en cuanto a la colocación de las cifras sobre la línea y voz que realmente les corresponde y son igualmente frecuentes las omisiones de notas de la trama polifónica o de los acompañamientos. Todas son características compartidas con las fuentes para harpa, orientadas más bien a una representación de posición y no a una representación verdaderamente polifónica de la música. Sin duda,

<sup>88</sup> Parte III, *Pensil deleitoso*, III.1.5.

<sup>89</sup> Véanse los capítulos correspondientes a estas fuentes en parte III.

<sup>90</sup> Las gestiones realizadas al respecto tanto en la Biblioteca Municipal de Oporto como en la Biblioteca de Cataluña no han dado resultado en este sentido.

esos aparentes “errores” resultarían subsanados durante el proceso de interpretación por los mismos copistas-intérpretes, al tratarse de un repertorio familiar sujeto, sin duda, a una constante actualización<sup>91</sup>.

Sin embargo, otros tipos de errores en las copias delatan, sin más, negligencia o impericia de los copistas. Casos extremos se encuentran, por ejemplo, en el manuscrito de Jerez, cuya transcripción resulta conflictiva en numerosas ocasiones<sup>92</sup>, pero también en algunas secciones del *Quadern* de Barcelona<sup>93</sup>. Esas circunstancias quizás derivan de la misma adscripción de ambos manuscritos a establecimientos conventuales femeninos, sujetos a un proceso de enseñanza-aprendizaje dentro de la misma institución y sin opciones ni expectativas de promoción profesional para las tañedoras. A esas prácticas corruptas dentro de los monasterios de monjas se refería ya Francisco Correa en su *Facultad orgánica* de 1626, mostrando, no sin un toque irónico, la antítesis de las prácticas del excelente tañedor descritas en su obra<sup>94</sup>.

### I.3.4.- La cifra de Francisco Díaz de Guitián

Dentro del arco temporal que vengo describiendo, conviene señalar un hito completamente independiente que tiene lugar en 1709. En ese año, el músico clarín de la Real Capilla Francisco Díaz de Guitián publicaba en Madrid un *Memorial sacro-político y legal*<sup>95</sup> en el que anuncia la invención de un nuevo sistema de notación en cifra. Los detalles de este sistema nos son conocidos por una única fuente que el autor presenta como prueba documental durante el proceso legal que entabla contra Joseph de Torres Martínez Bravo por el privilegio de impresión de música según el nuevo método<sup>96</sup>.

De la información que se extrae del expediente en cuestión, cabe deducir que Francisco Díaz de Guitián había ideado el sistema y que lo venía utilizando para la enseñanza de la música en su propia casa en Madrid. Su método habría sido plasmado en un *Arte conciso de Música práctica en nuevo método* que pretendía imprimir. Al objeto de obtener las preceptivas autorizaciones para llevar a cabo la edición, redacta e imprime el *Memorial sacro-político y legal* dirigido a Felipe V, en el que defiende la importancia y trascendencia de su invento en el contexto de la educación musical en España. Sin embargo, chocó con los intereses de Joseph de Torres, quien gozaba del privilegio de impresión de música desde 1700. Ante esta situación, Díaz de Guitián entabló un pleito ante el Consejo de Castilla que, finalmente, perdió por resolución del 7 de marzo de 1711.

<sup>91</sup> Sobre esta cuestión, parte III, Oporto, II y *Pensil deleitoso*, III.1.

<sup>92</sup> Sobre esta problemática, parte III, Jerez, II y III.

<sup>93</sup> Parte III, *Quadern*, II y III.

<sup>94</sup> Para dos citas al respecto, parte III, Fuentes perdidas, XIX y parte III, Correa, IV.5.

<sup>95</sup> DÍAZ DE GUITIÁN, Francisco: *Memorial sacro-político y legal, al Rey nuestro señor (que Dios guarde), en el qual con la mayor brevedad se recuerda quan necessaria sea la Música, para lograr los dos fines, político y divino, probando primeramente ser más conforme que otra alguna a esta facultad, la nueva invención y figuración que en casa del suplicante se enseña y practica*, Madrid, s.ed., 1709. Para todo lo relacionado con esta fuente, parte III, Díaz de Guitián.

<sup>96</sup> Madrid, Archivo Histórico Nacional (E:Mah), Consejos 26565-Exp.12, [Expediente del pleito de] *Don Francisco Díaz de Guitián, músico instrumentista de la Real Capilla de su Magestad con Don Joseph de Torres, organista de dicha Real Capilla, sobre la conzepción de un privilegio de un nuevo método de música*, 1709-1711.

El sistema de cifra de Díaz de Guitián se presenta como un formato notacional universal y no únicamente para la música instrumental. De hecho, su formato parece adaptado a la representación de música en partes separadas o “en papeles”. En este sentido, su propuesta se relaciona con otras aparecidas a lo largo de los siglos XVII y XVIII en Inglaterra, Italia o Francia, y que aspiraban a la simplificación del sistema de escritura musical mediante la sustitución de las notas por cifras<sup>97</sup>. En el ámbito hispano, tal propuesta había sido ya anticipada por Luis Venegas de Henestrosa en su *Libro de cifra nueva* de 1557, quien vislumbró la utilización de su cifra nueva para tecla o harpa como un sistema universal de notación capaz de desplazar definitivamente a la notación en formato de canto de órgano, una idea que retomó de algún modo también Lucas Ruiz de Ribayaz en su *Luz y norte musical* de 1677<sup>98</sup>.

A la vista de las fuentes conservadas y del desarrollo posterior de los sistemas de educación musical en España, está claro que las pretensiones de Venegas de Henestrosa, Ruiz de Ribayaz o Díaz de Guitián no tuvieron el eco deseado. Con el tiempo, el único sistema que alcanzará universalización será la notación figurada, hecho que ocurre a partir de la segunda mitad del siglo XVIII.

#### I.4.- Ámbito geográfico

El número de fuentes en cifra para tecla conservadas en el ámbito hispano resulta demasiado reducido como para poder definir con precisión los procesos de difusión del sistema en diferentes centros geográficos. La ausencia de fuentes en cifra en algunas zonas en ningún modo puede ser interpretada como una prueba de la utilización preferente de otros formatos. Menos aún en las zonas de las que no conocemos fuente alguna de música instrumental de los siglos XVI y XVII. Lo que sigue es, por tanto, un análisis de la cuestión a partir de los datos suministrados por las fuentes conservadas, revisable cuando aparezcan nuevas evidencias<sup>99</sup>.

##### I.4.1.- La difusión de la cifra en el eje norte-sur

Un importante centro de actividad relacionado con la cifra es el eje Valladolid-Madrid, asociado a la residencia de la Corte. De las imprentas vallisoletanas salieron los impresos en cifra para vihuela de Luis de Narváez (1538), Enrique de Valderrábano (1547) y Esteban Daza (1576). Además se produjo en esta ciudad el *Arte de tañer fantasía* de fray Tomás de Santamaría (1565) que, aunque no trata de las cifras, consituye uno de los pilares de la industria editorial hispana de la música para tecla del siglo XVI. En Madrid se produjeron ya las *Obras de música* de Antonio de Cabezón en 1578 y el *Arte de canto llano, órgano y cifra* de fray Tomás Gómez en 1649. Quizás también un impreso con obras de Diego del Castillo, Bernardo Clavijo y Juan de Arratia que estaba en la biblioteca del rey João IV, hoy perdido. También en Madrid se copiaron en 1591 los libros de Diego del Castillo con destino al monasterio de El Escorial y Hernando de Cabezón confeccionó el compendio de música que quiso llevar a la imprenta. El ejemplar de *Facultad orgánica* de Correa de la biblioteca Ferrard de

<sup>97</sup> Sobre este aspecto, siempre parte III, Díaz de Guitián, II.

<sup>98</sup> Sobre el particular, parte III, Venegas y Ribayaz.

<sup>99</sup> Para las referencias concretas de cada fuente citada, se remite a los capítulos correspondientes de la parte III, así como a la tabla 1 de la parte II.



Bruselas parece que circulaba por Madrid a mediados del siglo XVII, cuando se incorporaron a él algunas piezas manuscritas en cifra, lo mismo que el ejemplar sobre el que trabajó fray José Madaria. Más tarde, saldrán de imprentas madrileñas *Luz y norte musical* de Lucas Ruiz de Ribayaz (1677) y el *Poema harmónico* de Francisco Guerau (1694). No sabemos si también un libro de música para harpa del músico de la Real Capilla Juan del Vado. La imprenta musical de Joseph de Torres en Madrid será responsable de la producción del *Compendio numeroso* de cifras para harpa de Diego Fernández de Huete (1702-1704). Contra Torres pleiteará en Madrid Francisco Díaz de Guitián, inventor de un nuevo sistema de cifra que pretendía llevar a la imprenta en 1709. Más tarde, saldrán de las imprentas madrileñas la *Obra orgánica* de Manuel Joseph Marín y, a partir de 1754, las sucesivas ediciones de las *Reglas y advertencias* de Pablo Minguet. A partir de aquí, habrá que contar diversas ediciones de música para teclado, violín y música de cámara, sin interés ya para nuestro estudio. No obstante, salen también de prensas madrileñas el libro de *Missae* de Tomás Luis de Victoria en 1600, así como las *Reglas generales de acompañar* (1702 y 1736) y al menos una *Obra orgánica* del mismo Torres, todos en formato de partitura.

Por otro lado, cabe considerar Toledo, lugar donde reside Luis Venegas de Henestrosa en el periodo 1534-1545. Su catedral es base de actividades de Francisco de Peraza II, desde donde exporta un libro de música para tecla hacia Vila Viçosa en Portugal. También lo es del harpista Diego Fernández de Huete, cuyo *Compendio numeroso* se imprime en Madrid en 1702-1704, como viene dicho.

El otro polo de interés en el centro castellano es Alcalá de Henares, de cuyas imprentas salen el *Libro de cifra nueva* de Luis Venegas de Henestrosa en 1557 y la *Facultad orgánica* de Francisco Correa en 1626. La ciudad complutense es lugar de producción de las *Melodías músicas* de Andrés Lorente en torno a 1670 y lugar de copia de los manuscritos de fray Antonio Martín y Coll en el periodo 1706-1709.

Sigüenza es encrucijada de paso de organistas relacionados con las fuentes en cifra: Luis Alberto, presente en la compilación de Venegas de Henestrosa, más Hernando de Cabezón, Diego del Castillo, Juan de Arratia y Francisco de Peraza II. Mientras, Cuenca, por cuya catedral pasó como organista el trinitario fray Martín García de Olagüe, cuya música está presente en el *Libro de cyfra* de Oporto, nos deja el testimonio de un fragmento en cifra de origen incierto.

De Ávila procede el manuscrito en cifra para harpa M 816 de la Biblioteca Nacional de España. En la misma ciudad castellana se conserva un harpa construida en Barcelona por Pere Elías en 1704, con cifras inscritas en el clavijero<sup>100</sup>.

Hay que considerar también Salamanca, ciudad donde se imprimió el *Libro de música de vihuela* de Diego Pisador en 1551, pero de donde no hay más testimonios relacionados con la cifra. Igual que Zamora, de donde procede un testimonio aislado de 1668 sobre el uso de la cifra en el proceso de enseñanza-aprendizaje entre Lucas Rodríguez, organista de su catedral, y la joven Gerónima González de León, según se explica más adelante en el punto II.3.

---

<sup>100</sup> Véase más abajo, punto V.2.

Finalmente, más al norte, hay que tomar en consideración, por un lado, los valiosos fragmentos en cifra del monasterio benedictino de San Zoilo en Carrión de los Condes (Palencia), relacionados con el entorno de Francisco de Peraza II; por otro, Pamplona, donde parece copiarse el *Libro de arpa de Bernardo de Zala y Galdiano* en 1700. Por su parte, dos harpas conservadas en la provincia de Burgos presentan también cifras en clavijero y tabla harmónica<sup>101</sup>, lo que parece testimonio suficiente sobre la difusión de las cifras en aquel entorno. Galicia tampoco parece ser zona ajena a las cifras si tenemos en consideración la presencia de obras de organistas de aquella región en el *Libro de cyfra* de Oporto. Finalmente, señalemos Villafranca del Bierzo (León), lugar donde Lucas Ruiz de Ribayaz parece haber desarrollado su actividad como compilador de cifras.

Un número relevante de fuentes de hasta mediados del siglo XVII mantiene, de un modo u otro, relaciones con Sevilla y su entorno. Así, Gonzalo de Baena habría nacido probablemente en Sevilla, ciudad donde se asentaba la familia de su padre. Fray Juan Bermudo era natural de Écija y publicó sus obras en la imprenta de Juan de León, impresor de la universidad de Osuna en los años 1549-1555. También natural de Écija era Luis Venegas de Henestrosa, aunque su vida transcurre luego en torno a Toledo y Guadalajara. Residen en Sevilla, igualmente, Alonso de Mudarra y Miguel de Fuenllana, cuyas obras se imprimen en esta ciudad en 1546 y 1554. Diego del Castillo y Francisco de Peraza I fueron organistas en la catedral hispalense, a cuya sombra se forman Estacio Lacerna, representado en el *Apéndice de Ajuda*, y Francisco Pérez de Cabrera, que aparece en el manuscrito Saldívar. Es natural de Sevilla también Francisco Correa, ciudad en la que gesta su *Facultad orgánica* y desde cuyo entorno viaja el libro de polifonía nº 6 de la catedral de Segovia que contiene la versión en cifra del *Ossana* de Alonso Lobo. Incluso, la difusión en España del *Livre plaisant* pasó por Sevilla, ciudad donde se encontraba la biblioteca de Hernando Colón. En esta ciudad, los impresores Juan de León y Martín Montesdeoca produjeron los libros en cifra de Mudarra y Fuenllana, además de los tratados de Bermudo.

También en el sur, Granada debía de quedar bajo el radio de acción de las cifras, al menos por la presencia allí de Francisco Fernández Palero, representado en el *Libro de cifra nueva* y por el paso ocasional de fray Juan Bermudo por la ciudad. Queda la duda, no obstante, en cuando a Gregorio Silvestre, cuyo supuesto *Arte de cifra* no estaba relacionado con la música sino más bien con la criptología<sup>102</sup>. En cambio, las evidencias sobre el uso de cifras en la zona de Córdoba son claras, gracias a los testimonios organológicos conservados, tal como se trata más adelante en el apartado V.2.

Sin abandonar el sur, conviene considerar Jerez de la Frontera, ciudad donde se conserva el singular manuscrito en cifra alfabética del convento dominico del Espíritu Santo, cuyo radio de acción habría alcanzado también, al menos, a la villa de Osuna, como se explica en el capítulo pertinente<sup>103</sup>. No obstante, conviene considerar también aquí, en conexión con la misma fuente, las cifras pintadas sobre el teclado del órgano conservado en la iglesia de La Encarnación de Santa Cruz de la Palma, realejo construido en Sevilla en 1658 para el Convento de Santa Catalina de la misma ciudad, de monjas dominicas, único testimonio del uso de cifras en el archipiélago canario<sup>104</sup>.

<sup>101</sup> Véase más abajo, punto V.2.

<sup>102</sup> Sobre esta cuestión, parte III, Fuentes perdidas, VI.

<sup>103</sup> Parte III, Jerez, IV.

<sup>104</sup> Véase, apartado V.2.

Así, los enclaves Carrión, Valladolid, Burgos, Ávila, Madrid, Toledo, más Alcalá, Cuenca y Sigüenza, con Salamanca, Zamora, y Villafranca, presentan de forma esquemática el mapa de difusión de las cifras en la zona de Castilla y León, más Pamplona en Navarra y Galicia. Algunos de estos centros, como Carrión, Toledo, Alcalá o Madrid, mantuvieron determinados nexos con Sevilla, principal enclave del sur, junto con Córdoba y quizás Granada, gracias a la movilidad de tañedores, copistas o editores. Además, desde Sevilla, puede imaginarse una ruta de difusión de las cifras hacia Canarias. Se configura así un eje provisional norte-sur en cuanto a la producción y difusión de las cifras en el ámbito peninsular que interesa confrontar ahora con el eje este-oeste.

#### **1.4.2.- La difusión de la cifra en el eje este-oeste**

En esta exploración de la difusión geográfica de la cifra, el primer enclave a considerar en el eje este-oeste es Lisboa. De imprentas de esta ciudad salió el *Arte pera aprender a tanger* de Gonzalo de Baena en 1540, dedicado a João III. Por allí anduvo Hernando de Cabezón tañendo para Felipe II, lo mismo que unos ministriles turcos cautivos que tocaban sus instrumentos desde las galeras de don Álvaro de Bazán, marqués de Santa Cruz, saludando en 1581 al rey en la ribera del Tajo y usando unos libros de música en cifra que contenían “villanescas, motetes y otras diferencias”, además de “cantigas, a la usança desde reyno”. En la seo de Lisboa era organista a finales del siglo Pedro Pimentel, autor de un supuesto impreso de música para tecla también en cifra. Hacia los años 1630-40 dos copistas relacionados con los círculos de la Capilla Real portuguesa copiaron en cifra una serie de piezas de autores hispanos que adjuntaron a un ejemplar de la *Facultad orgánica* de Correa, el conocido actualmente como *Apêndice de Ajuda*. Mientras tanto, Manoel Rodrigues Coelho, organista de la misma institución, había publicado allí sus *Flores de música* en 1620, pero en formato de partitura. Hacia 1632, fray Agostinho da Cruz, “mestre de coro do real Convento de S. Vicente de Fora”, dedicaba a João IV su *Prado musical para orgão*, cuyo formato notacional desconocemos. Poco después, hacia 1636, Francisco de Peraza II deambulaba por Portugal portando un libro con música de tecla, probablemente en cifra, que se copió en Vila Viçosa para la biblioteca del monarca. Entre sus fondos también se encontraba un ejemplar de la *Intavolatura de cimbalo* de Antonio Valente (1576). Ya en el siglo XVIII, aparece en Lisboa el que parece ser el primer impreso en cifra para guitarra producido en Portugal, la *Liçam instrumental de viola portuguesa* de 1752, basada en la obra de Carlos Amat.

En Coimbra, los monjes del monasterio de Santa Cruz se afanaban en copiar hacia 1570 varios libros de música. En los volúmenes MM 48 y MM 242 actualmente conservados en la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra, encuentran acomodo obras para tecla de Bermudo, de Jacques Buus y de Antonio de Cabezón, entre otros. Las del burgalés, ya conocidas por el *Libro de cifra nueva* de 1557, se copiarían aquí en formato de partitura. En la biblioteca del monasterio se guardaban también ejemplares de los tratados de Bermudo y fray Tomás de Santamaría, así como, al menos, dos impresos en cifra: la *Orphénica lyra* de Fuenllana (1554) y la *Facultad orgánica* de Correa (1626)<sup>105</sup>. Este ejemplar de la obra de Correa, que pasó luego al Museo Massó de Bue

<sup>105</sup> TEIXEIRA DE CARVALHO, Joachim Martins: *A livraria do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra: estudo dos seus catálogos, livros de música e coro, incunábulos, raridades bibliográficas, ex-libris e curiosidades históricas*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1921 y GONÇALVES DE PINHO,

(Pontevedra) y que forma parte de mi biblioteca particular desde 1998, lleva una inscripción que delata su utilización a mediados del siglo XVII:

“Do uzo D<sup>o</sup>. Theotonio da Asçencam que lho dio P<sup>e</sup>. Dom Constantino de S. An<sup>to</sup> sendo camarario em o Mosterio de S. Crus na era de 1650 no P<sup>ro</sup>. De Abril, sendo geral o R<sup>do</sup>. P<sup>e</sup>. Dom Luis dos Santos”.

Dom Theotonio da Asçensão era, en efecto, monje músico en el monasterio de Santa Cruz de Coimbra en aquel tiempo y fue enviado en 1651-52 al monasterio de San Vicente de Fora en Lisboa<sup>106</sup>.

La conexión portuguesa se extiende también hacia Oporto, ciudad a cuya Biblioteca Municipal fue a parar un voluminoso *Libro de cyfra* con música para tecla y harpa de autores hispanos pero de procedencia desconocida, fechable hacia 1720-30. En el panorama de fuentes aquí en estudio, el *Libro de cyfra* de Oporto constituye un caso singular en cuanto a la difusión del repertorio. Cruzados los datos sobre los lugares de actuación de los autores representados con la dimensión cronológica, se percibe un claro proceso de desplazamiento geográfico y temporal de este a oeste que podría corresponder al mismo proceso de recepción y copia de las piezas incluidas en el manuscrito, por parte, quizás, de un compilador que cambió de residencia en varias ocasiones<sup>107</sup>.

También fue a parar a Oporto el manuscrito de fray Roque da Conceição, de 1695, en cuyas páginas iniciales se incluye un dibujo del teclado con mención a las cifras hispanas. Todavía en Portugal, habría que considerar la circulación de al menos un ejemplar de las *Obras de música* de Antonio de Cabezón. El actualmente conservado en la Biblioteca del Congreso de Washington lleva una inscripción del tenor “Do uso do irmão frei Gaspar de S. João”<sup>108</sup>, fraile que, por desgracia, no ha podido ser identificado con precisión.

En el extremo geográfico opuesto, Nápoles es la ciudad donde Antonio Valente ejerce como organista y donde sale a la luz su *Intavolatura de cimbalo* en 1576. En la Capilla Real de Nápoles había estado como organista Francisco Salinas entre 1553 y 1558, así como Diego Ortiz, maestro de capilla en 1570. En 1640 se imprime en Nápoles el *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra* de Nicolás Doizi de Velasco. En Palermo reside, como maestro de la Capilla Real, Bernardo Clavijo del Castillo en el periodo 1569-89. Sin embargo, faltan otros testimonios sobre la difusión y asentamiento de la cifra en estas zonas.

En el ámbito de la Corona de Aragón, la presencia de fuentes en cifra es relativamente escasa. En Barcelona, hay que empezar con el *Ars pulsandi musicalia instrumenta* de Fernando del Castillo, impreso antes 1497 pero desgraciadamente perdido, y saltar a la edición príncipe de la *Guitarra española y vandola* de Carlos Amat, publicada aquí en 1586 pero de la que no se conocen ejemplares. Con la duda sobre el supuesto impreso

---

Ernesto: *Santa Cruz de Coimbra, Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981, p. 87-94.

<sup>106</sup> GONÇALVES DE PINHO, Ernesto: *Santa Cruz de Coimbra...*, p. 191 y 247.

<sup>107</sup> Parte III, Oporto, I.2.

<sup>108</sup> VALENÇA, Manuel: *A arte organística em Portugal (ca. 1326-1750)*, Braga, Editorial Franciscana, 1990, p. 98.

de tientos para órgano de Pere Alberch Vila, el resto de fuentes para tecla relacionadas con la ciudad condal que conocemos usó un formato en partitura.

Reediciones de la obra de Carlos Amat aparecieron en Lérida en 1627 y en Gerona en 1639, pero no hay testimonio alguno sobre obras para tecla en estas ciudades aparte de las tres piezas en partitura conservadas en la catedral de Solsona<sup>109</sup>.

Igualmente, son en partitura las fuentes de música para tecla relacionadas con Valencia que conocemos, todas procedentes del entorno del organista Joan Cabanilles o sus sucesores. Todo ello a pesar de que en Valencia se imprimió el primer libro en cifra para vihuela, *El maestro* de Luis de Milán, en 1536.

Sin embargo, hay que considerar varias fuentes en cifra para harpa en el entorno de los Países Catalanes. Por un lado, el manuscrito Senorami procedente del convento franciscano de Balaguer (Barcelona), datable hacia 1662; por otro, los dos manuscritos actualmente conservados en la Biblioteca de Cataluña (E:Bc, M 896 y Ms 741/22), ambos de procedencia catalana. Además, el cuadernillo con cifras de harpa de la Biblioteca del Orfeó Catalá, de procedencia desconocida. Pero aún más, por lo que respecta a la tecla, hay que tomar en consideración el *Quadern en xifra* actualmente conservado en la Biblioteca de Cataluña. Procede de Mallorca y parece datar de los años 1700-20. Es, por ahora, el único testimonio de la cifra hispana para tecla en el ámbito de la Corona de Aragón. No obstante, algunas singularidades notacionales conectan esta fuente con el *Libro de cifra nueva* de Luis Venegas de Henestrosa, lo que sugiere la difusión del impreso de Alcalá en los territorios insulares.

Por su parte, en Zaragoza se imprimieron las dos partes de la *Instrucción de música sobre la guitarra española* de Gaspar Sanz, en 1674 y 1697, así como las dos partes de la *Escuela música* de fray Pablo Nassarre, en 1723 y 1724, donde se contienen varios ejemplos de cifras para harpa. Sin embargo, ninguna fuente de tecla de las conservadas se relaciona directamente con esta ciudad, donde ejercieron como organistas, además de Nassarre, Sebastián Aguilera de Heredia, Joseph Jiménez o Andrés de Sola, entre otros. No obstante, conviene señalar la existencia de copias en cifra de piezas de estos autores, además de otros organistas aragoneses como Pablo Bruna, Lucas Pujol y de fray Joseph Torrelhas en el *Libro de cyfra* de Oporto.

De la zona murciana no ha trascendido información sobre fuentes musicales para tecla de los siglos XVI al XVIII. No obstante, se puede mencionar la presencia de un ejemplar de *Luz y norte musical* de Lucas Ruiz de Ribayaz en venta en la tienda del librero de la capital Juan Polo, todavía en 1749.

Por último, tras hacer escala en las Islas Canarias, conviene cruzar el Atlántico para situar allí el manuscrito en cifra para tecla de la colección de Gabriel Saldívar. Procede al parecer de Puebla en México pero mantiene, por su contenido, una estrecha relación con Sevilla. Hasta ahora, esta fuente constituye el único testimonio manuscrito de la cifra hispana para tecla conservado en América, a lo que hay que añadir la presencia de

<sup>109</sup> Sobre esta fuente, CABRÉ i CERCÓS: Bernat: “Solsona: un arxiu musical inèdit”, *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, IV, 1997, p. 197-200 y CABRÉ i CERCÓS: Bernat: “Una fuente inédita para la *Ensalada para órgano* de Sebastián Aguilera de Heredia”, en *Campos interdisciplinarios de la musicología*, Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Begoña Lolo (coord.), Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. 1, p. 643-58.

ejemplares del *Libro de cifra nueva*, de las *Obras de música* de Antonio de Cabezón, del la *Facultad orgánica* de Correa y de *Luz y norte musical* de Lucas Ruiz de Ribayaz en México, más un ejemplar de la *Facultad orgánica* de Correa en el convento de La Recoleta de Arequipa, en Perú. Todos ellos llegaron a tierras americanas en fecha temprana<sup>110</sup>.

Queda todavía por aclarar el preciso papel que jugaron en ese proceso de difusión de la cifra hacia el continente americano tañedores como Estacio Lacerna o Antonio Carrasco, quienes se van a Perú desde Lisboa y Sevilla respectivamente a principios del siglo XVII. Sobre todo teniendo en cuenta el testimonio que Lucas Ruiz de Ribayaz incluyó en su *Luz y norte musical* de 1677, según el cual, en aquellas latitudes parece que no se conocían las cifras en absoluto:

“Dirá el discreto lector al ver los principios de este libro (y más si tiene noticias de la música, instrumentos, y cifras) que ocioso estava este autor, pues se puso a escribir unas cosas tan ordinarias, que hasta los niños en Madrid, y otras partes, las entienden, y practican, y ay también maestros que las enseñen; a que se dan algunas respuestas. La primera, que el mundo es grande, y que no en todas partes concurre lo que en Madrid, y que tiene experiencia el autor (porque ha visto diferentes reynos, provincias remotas, y ultramarinas) que no saben, ni practican dichas cifras, ni otras ningunas, porque aunque se tañe, y canta, no es más que de memoria, exceptuando a algunos, que saben la música de canto de órgano”<sup>111</sup>.

El testimonio de Ribayaz parece de primera mano, pues había viajado a Perú acompañando a su protector, don Pedro Antonio Fernández de Castro y Portugal, décimo conde de Lemos, cuando éste fue nombrado virrey en 1667. De todos modos, creo que no hay contradicción alguna entre lo dicho por Ribayaz y lo que demuestran otras fuentes. Su testimonio sobre la transmisión oral habría que entenderlo más bien en el campo de la música instrumental de corte popular y no en el ámbito de la música culta en el ámbito eclesiástico en el que se movieron músicos como Estacio Lacerna o Antonio Carrasco. De lo que no queda duda es que Ribayaz vió la necesidad de colmar aquella laguna mediante la difusión en aquellas tierras de un impreso destinado al músico no profesional.

<sup>110</sup> Aparte de los capítulos correspondientes de la parte III, conviene consultar, entre otros, LEONARD, I.: *Books of the Brave: being an account of books and of men in the Spanish Conquest and settlement of the sixteenth-century New World*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1949; STEVENSON, Robert: *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington, General Secretariat, Organization of American States, 1970; SARNO, Jania: “El tráfico de instrumentos y libros musicales de España al Nuevo Mundo a través de los documentos del Archivo General de Indias: notas para el inicio de una investigación”, *The Brussels Museum of Musical Instruments Bulletin*, XVI, 1986, p. 95-108; CORONA ALCALDE, Antonio: “La vihuela, el laúd y la guitarra en el Nuevo Mundo”, *RMS*, 16, 1993, p. 1360-72; ROS-FÁBREGAS, Emilio: “Libros de música para el Nuevo Mundo en el siglo XVI”, *RMS*, XXIV, nº 1-2, 2001, p. 39-66; GEMBERO USTARROZ, María: “Circulación de libros de música entre España y América (1492-1650): notas para un estudio”, en *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, Iain Fenlon y Tess Knighton (ed.), Kassel, Reichenberger, 2007, p. 147-77; MARÍN LÓPEZ, Javier: “Patrones de diseminación de la música catedralicia andaluza en el Nuevo Mundo (ss. XVI-XVIII)”, en *La música en las catedrales andaluzas y su proyección en América*, Antonio García-Abásolo (ed.), Córdoba, Universidad y Caja Sur, 2010, p. 95-132 y MARÍN LÓPEZ, Javier: “Libros de música para el Nuevo Mundo a finales del siglo XVIII: el proyecto editorial del impresor José Doblado”, en *Orbis Incognitus. Avisos y legajos del Nuevo Mundo. Homenaje al profesor Luis Navarro García*, Fernando Navarro Antolín (ed.), 2 vol., Huelva, Universidad y Asociación Española de Americanistas, 2007-2008, p. 315-49.

<sup>111</sup> RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas: *Luz y norte musical*..., prólogo.

### I.4.3.- Los territorios notacionales hispanos

Con el panorama esbozado, queda claro que el ámbito de difusión geográfica de las cifras hispanas no excluye ninguna de las áreas peninsulares, incluye a Nápoles, los territorios insulares de Mallorca y de Canarias y se extiende hasta el continente americano gracias a testimonios aislados en México y Perú. Al mismo tiempo, parece claro que el formato en cifra no facilitó la circulación de la música instrumental hispana fuera de estos límites geográficos. Los irónicos y peyorativos comentarios de Constantijn Huygens (1596-1687) a propósito de la cifra hispana para guitarra son, quizá, un vivo testimonio del rechazo experimentado por músicos no hispanos por nuestras tablaturas<sup>112</sup>. A pesar de la presencia temprana de las *Obras de música* de Antonio de Cabezón en Francia o en Alemania<sup>113</sup> o de la presencia de apuntes en cifra hispana para harpa en los Países Bajos<sup>114</sup>, no es posible determinar el grado de penetración que pudieron tener fuentes de este tipo en territorios geográficos no hispanos dominados por otras prácticas notacionales.

No obstante, debe tenerse en cuenta la presencia de fuentes en cifra numérica continua para tecla y harpa también en Italia: la *Intavolatura de cimbalo* de Antonio Valente (Nápoles, 1576), la *addenda* manuscrita al ejemplar de los *Balli d'arpicordo* de Giovanni Picchi (Venecia, 1621) del Fondo Chilesotti de la Biblioteca de Bassano del Grappa (Vicenza, Italia) y la tablatura para harpa conservada en la Biblioteca del Conservatorio de Florencia<sup>115</sup>. Éstas parecen conectar con la práctica notacional que todavía atestiguan los manuscritos Senorami y Escornalbou en Cataluña a finales del siglo XVII<sup>116</sup>. Todo ello podría servir para definir una zona de pervivencia de este tipo de cifra en determinados sectores poblacionales de la zona mediterránea, algo que, sin embargo, parece contradecir el *Quadern en xifra* localizado en Mallorca con su formato heredado del impreso de Luis Venegas de Henestrosa<sup>117</sup>.

Por otro lado, aunque se puede documentar la presencia de tablaturas alemanas para tecla, de intabulaturas italianas o de partituras para teclado con dos pentagramas superpuestos en España y Portugal durante los siglos XVI y XVII<sup>118</sup>, resulta igualmente imposible cuantificar el grado de penetración, difusión y recepción que pudieron tener estos formatos notacionales no hispanos entre los tañedores autóctonos.

De todos modos y como ya se ha advertido al principio de este apartado, la carencia de fuentes en cifra en determinados ámbitos geográficos no puede tomarse como demostración de la preferencia por otros formatos notacionales. Así, por ejemplo, creo que carece de sentido insistir en la inclinación de los tañedores portugueses por la partitura<sup>119</sup>. Más bien, habría que pensar en la existencia de ciertos flujos estratificados gobernados por la presencia de determinados tañedores en centros musicales

<sup>112</sup> Véase parte I, apartado III.2.

<sup>113</sup> Sobre esta cuestión, parte III, Cabezón, VI.

<sup>114</sup> Véase parte III, Otras fuentes.

<sup>115</sup> Véanse, parte III, Valente y parte III, Otras fuentes.

<sup>116</sup> Parte III, Senorami y parte III, Escornalbou.

<sup>117</sup> Parte III, Quadern.

<sup>118</sup> Véase al respecto, parte II, apartado I.1 y parte III, *Livre plaisant*.

<sup>119</sup> Como pretende todavía, por ejemplo, DODERER, Gerhard: "Os manuscritos MM 48 e MM 242 da Biblioteca da Universidade de Coimbra e a presença de organistas ibéricos", *RMS*, XXXIV, 2, 2011, p. 43-62.

estratégicos. Pero, al mismo tiempo, tener también en cuenta una variable que tiene que ver con el nivel de consideración de la cifra como sistema de notación en el medio profesional. Con unos y otros elementos, quizá podría llegarse al establecimiento de ciertas pautas de comportamiento de las corrientes de difusión de los formatos notacionales en la música instrumental europea de los siglos XV al XVIII en las que, sin duda, la procedencia, extracción y filiación de los tañedores tendría un papel definitivo.

En cualquier caso, la cuantificación del fenómeno de la cifra en el mundo hispano en tiempo y espacio depende, ante todo, de la localización de nuevas fuentes o, al menos, del estudio sistemático de antiguos inventarios de bibliotecas. Es una tarea que, sin duda, podrá realizarse en un futuro próximo, gracias a un más fácil acceso a las fuentes de información.

### **I.5.- Compositores, tañedores, copistas e impresores**

En apartados anteriores he intentado mostrar una panorámica de los tañedores implicados en el proceso de difusión de la cifra nueva en el mundo hispano durante la segunda mitad del siglo XVI y principios del siglo XVII. Todos fueron señalados tañedores, posicionados en las más altas esferas del escalafón profesional. En este apartado, me gustaría abrir esa panorámica al resto de personajes implicados en el fenómeno de la cifra desde principios del 500. Lo que interesa analizar aquí es la presencia de la música de tañedores-compositores en las fuentes conservadas con relación a su *status* y situación profesional.

#### **I.5.1.- La música compuesta y la música tañida**

Durante el siglo XVI, la práctica de la intabulación tuvo una importancia capital en el desarrollo de los géneros instrumentales<sup>120</sup>, de forma que ese repertorio constituye una parte muy importante del contenido de las fuentes impresas para tecla y vihuela conservadas. Esto es así hasta el punto de que en el *Arte novamente inventada para aprender a tanger* de Gonzalo de Baena, apenas si pueden señalarse tres o cuatro piezas específicamente concebidas para el instrumento de teclado<sup>121</sup>. Es este tipo de repertorio el que fray Juan Bermudo recomienda al tañedor principiante en su *Declaración de instrumentos musicales* de 1555:

“En teniendo buenas manos, y en entendiendo este libro, podéis començar a poner obras en el monachordio. La Música que aveys de poner, sea primero unos villancicos del acertado músico Iuan Vázquez, que aunque son fáciles por ser en género de villancico, no carecen de Música para hazer fundamento. Después poned música de Iosquin, de Adriano, de Iachet mantuano, del maestro Figueroa, de Morales, de Gombert, y de algunos semejantes”<sup>122</sup>.

<sup>120</sup> Sobre esta cuestión, entre otros, BROWN, Howard Mayer: “The importance of Sixteenth Century Intabulations”, en *Proceeding of the International Lute Symposium Utrecht 1986*, Louis Peter Grijp y Willem Mook (ed.), Utrecht, STIMU, Fundation for Historical Performance Practice, 1988, p. 1-29.

<sup>121</sup> Parte III, Baena, I.

<sup>122</sup> BERMUDO, fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, fol. 60.



Además, es muy probable que este repertorio hubiese servido también como música para tañer y cantar<sup>123</sup>, jugando así un importante papel en el proceso de aprendizaje del canto llano y de órgano desde la cifra por parte del tañedor, como se verá luego. En este sentido, hay que tener en cuenta que el cargo de “músico de cámara” ejercido por Gonzalo de Baena en la corte lisboeta de João III presupodría no sólo que supiese tañer sino también que supiese cantar o, más precisamente, que cantara acompañándose del instrumento de tecla<sup>124</sup>. Así, el contenido de su *Arte* se presenta, quizá, como una muestra del repertorio propio, organizado con fines pedagógicos. Sin embargo, sólo dos piezas aparecen bajo su autoría expresa. La de Baena es la edición de un tañedor en plena madurez, asentado en un puesto relevante como músico de cámara en la corte real de Lisboa y con una clara voluntad de servicio a la república<sup>125</sup>.

Antonio de Cabezón también ejerció como músico de cámara en la corte de Carlos V y Felipe II y existen testimonios históricos concretos en los que aparece cantando mientras tañía<sup>126</sup>. En el compendio de obras que reunió Hernando para la stampa tras la muerte de su padre, las intabulaciones de obras vocales constituyen todavía una parte muy importante del impreso, alrededor del 57%<sup>127</sup>, aunque casi todas aparecen profusamente glosadas. El libro se imprimió bajo el nombre *Obras de música... de Antonio de Cabezón*, presentándose como la primera colección de música de autor en el panorama de la tecla ibérica. Cuando Hernando de Cabezón saca a la luz las *Obras de música*, hacía doce años que había sucedido a su padre como músico de cámara y capilla del rey Felipe II. Con independencia de otros probables intereses, parece que pretende, ante todo, honrar a su padre con esta edición póstuma ante el rey Felipe II, dedicatario de la obra. Desde luego, su empresa distó mucho de resultar rentable en términos económicos<sup>128</sup>.

En los planes editoriales de Luis Venegas de Henestrosa, las intabulaciones representaban también una parte sustancial del contenido musical de sus libros. Sin embargo, el proyecto evolucionó, de modo que el libro primero que vio la luz en 1557 apareció más bien como una colección de música de tañedores-componedores, intentando abarcar las diversas facetas necesarias para el ejercicio de la organistía en el medio litúrgico<sup>129</sup>. Ninguna de ellas es atribuida en la fuente a la autoría de Venegas, personaje que, al parecer, nunca desarrolló una actividad musical profesional<sup>130</sup>. De extracción noble pero confinado en una discreta posición como cura rural, parece movido por intereses de muy diversa índole, pero ninguno parece perseguir su propia promoción profesional ni un beneficio económico<sup>131</sup>.

<sup>123</sup> Para una panorámica sobre esta cuestión, CEA GALÁN, Andrés: “Cantar Victoria al órgano. Documentos, música y praxis”, en *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies*, Javier Suárez-Pajares y Manuel del Sol (ed.), Madrid, ICCMU, 2013, p. 307-57.

<sup>124</sup> Sobre la actividad de los músicos de cámara, ROBLEDÓ ESTAIRE, Luis: “La transformación de la actividad musical en la corte de Felipe III”, en *Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III*, Alfonso de Vicente y Pilar Tomás (ed.), Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica y Machado Libros, 2012, p. 93-121.

<sup>125</sup> Parte III, Baena, I.

<sup>126</sup> Analizados en CEA GALÁN, Andrés: “Cantar Victoria al órgano. Documentos, música y praxis...”

<sup>127</sup> Para un detalle de este porcentaje, parte III, Cabezón, III.

<sup>128</sup> ROA ALONSO, Francisco Javier: “Tecla, arpa y vihuela: aspectos de la cultura material en la época de Cabezón”, *RMS*, XXXIV, 2, 2011, p. 109-32.

<sup>129</sup> Véase parte III, Venegas, II.2 y II.3.

<sup>130</sup> Parte III, Venegas, I.4.

<sup>131</sup> Parte III, Venegas, I y II.

El planteamiento fue radicalmente diferente en el caso de la *Facultad orgánica* de Correa. En el grueso del volumen, cerca del 90% lo constituyen tientos. Quitados los versos finales sobre la prosa *Lauda Sion* y *Todo el mundo en general*, asociados a la dedicatoria del impreso en su colofón (“Alabado sea el Santísimo Sacramento, y la Inmaculada Concepción de la Virgen María Nuestra Señora, concebida sin mancha de pecado original”), sólo aparecen dos ciclos de diferencias y dos intabulaciones, todas glosadas con gran artificio. Uno de los modelos para la edición en este sentido parecen haber sido las *Flores de música* de Manoel Rodrigues Coelho, aparecidas en 1620<sup>132</sup>, aunque Correa prevé un volumen separado dedicado a los versos y amplía notablemente la cantidad de tientos en su colección al incluir los compuestos según la técnica del medio registro. A diferencia de lo que ocurre en el resto de impresos hispanos, no se adivina en los textos preliminares de la *Facultad orgánica* ninguna motivación que justifique la aventura editorial de Correa. Sin embargo, las circunstancias profesionales que envuelven al personaje, con fuertes deseos de ascenso profesional frustrados sucesivamente entre los años 1613 y 1618, inducen a pensar que la edición fue promovida por una fuerte necesidad de reafirmación personal en el marco profesional más inmediato<sup>133</sup>. Desde luego, teniendo en cuenta la situación de precariedad de la industria editorial hispana a principios del siglo XVII por lo que respecta a la música de tecla, es difícil que su empresa se hubiese podido justificar desde un punto de vista estrictamente lucrativo<sup>134</sup>. Lo cierto es que ninguno de los contemporáneos de Correa relacionados con la confección de libros en cifra o en otros formatos de los que tenemos noticia se encontró en una situación profesional semejante. En mi opinión, estas circunstancias condicionaron definitivamente el perfil del impreso, lo que impone perspectivas de análisis particulares para este caso.

La traza de las motivaciones de autores, tañedores o copistas en la compilación de manuscritos resulta más difícil de rastrear. Como ya se ha visto anteriormente, las principales fuentes manuscritas posteriores a 1626 parecen organizadas en función de una concretas necesidades de utilización dentro del marco litúrgico. Predominan por ello las colecciones de versos, acompañadas por obras de diferentes estilos, todo generalmente organizado o indexado por tonos. Como ya se ha comentado, en las fuentes relacionadas con órdenes monásticas la cuestión de la promoción o ascenso profesional del tañedor, compositor o copista queda fuera de cuestión, de modo que las fuentes presentan un perfil eminentemente práctico<sup>135</sup>.

En el caso del *Apéndice de Ajuda*, éste se incorpora con la finalidad de “completar” el contenido de la *Facultad orgánica* de Correa mediante la adición de varias piezas por términos transportados, de nuevo con una finalidad eminentemente práctica en el entorno musical de la Capilla Real lisboeta.

Un caso particular lo constituye la colección de cuatro libros en cifra que Diego del Castillo preparó para uso del monasterio de El Escorial<sup>136</sup>. El proceso de confección de estos volúmenes implicó al copista de la Casa Real Isaac Bertout, de modo que resulta

<sup>132</sup> Parte III, Correa, II.1.

<sup>133</sup> Parte III, Correa, II.1.

<sup>134</sup> Para un panorama económico de las empresas editoriales hispanas, GRIFFITHS, John: “La producción de libros de cifra musical en España durante el siglo XVI”, *Hispanica Lyra*, 12, noviembre 2010, p. 10-27 y ROA ALONSO, Francisco Javier: “Tecla, arpa y vihuela: aspectos de la cultura material en la época de Cabezón...”

<sup>135</sup> Sobre esta cuestión, véase más adelante, apartado II.

<sup>136</sup> Véase parte III, Fuentes perdidas, XI.

muy probable que la iniciativa hubiese surgido del entorno mismo del monarca, con el fin de establecer de un modo rápido y efectivo el canon musical del monasterio a partir de la música de su organista real.

Otro caso singular entre los manuscritos era el de los “*Tentos de tecla*, tresladados de hum livro, que Francisco de Peraça tangedor, & racionero da Sè de Toledo trouxe a Villa Viçosa de varios autores”, registrado en el índice de la biblioteca de João IV y ahora perdido<sup>137</sup>. Quizás se trataba de un repertorio manejado por el propio Francisco de Peraza II, pero queda la duda de por qué se mandó copiar este volumen en Vila Viçosa. Lo cierto es que la copia parece relacionarse con el pago a Peraza de 400 reales de plata recibidos de mano de João de Mello Carrilho, apoderado en Madrid de don João<sup>138</sup>, en un momento en el que el organista atraviesa graves apuros económicos<sup>139</sup>. Por mi parte, tampoco descarto que la copia y el pago en cuestión hubiesen sido prueba de unos servicios continuados de Francisco de Peraza II en la corte portuguesa de los que, por ahora, no tenemos más noticias.

### 1.5.2.- La música copiada y la música impresa

Gonzalo de Baena recurrió para su edición a un impresor asentado en Lisboa desde 1519, German Galharde, quien en 1530 había sido distinguido por João III con los privilegios y libertades de los oficiales mecánicos de la Casa Real y al que se le conocía una extensa producción editorial<sup>140</sup>. Alonso de Mudarra y fray Juan Bermudo, recurrieron para la impresión de sus libros a Juan de León, impresor sevillano de la universidad de Osuna<sup>141</sup>. En los tres casos, las impresiones realizadas se encuentran a la altura del resto de la producción de sus editores, a pesar de que, en todos los casos, éstos se enfrentaban a formatos notacionales inéditos.

En esa tendencia a recurrir a impresores de calidad del ámbito más cercano, Luis Venegas de Henestrosa, entonces cura en Taracena (Guadalajara), acudió para la edición de su *Libro de cifra nueva* a los herederos de Juan de Brocar, cuyas prensas se hallaban en Alcalá de Henares<sup>142</sup>. Excluyendo los cantorales litúrgicos y el *Tratado de los principios de música práctica y theórica* de Juan de Espinosa que Brocar había impreso en 1520, el *Libro de cifra nueva* de Luis Venegas de Henestrosa fue la única obra de contenido musical salida de esta casa. Por desgracia, el resultado no estuvo a la altura de otros impresos en cifra salidos, por ejemplo, de las tipografías vallisoletanas de Diego y de Francisco Fernández de Córdoba, donde se habían confeccionado ya *El*

<sup>137</sup> *Primeira parte do index da livraria de musica de el rei D. João IV...*, p. 107. Véase parte III, Fuentes perdidas, XXI.

<sup>138</sup> Así opina Macario Santiago Kastner en CORREA, Francisco: *Libro de tientos...*, ed. Kastner, vol. II, p. 17.

<sup>139</sup> Para una revisión biográfica del personaje, parte III, Ajuda, III.

<sup>140</sup> DESLANDES, Venancio: *Documentos pera a historia da typographia portugueza nos seculos XVI e XVII*, Lisboa, 1888.

<sup>141</sup> Para un panorama sobre sus actividades como impresor, DELGADO CASADO, J.: *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)*, 2 vol., Madrid, Arco Libros, 1996. También, ÁLVAREZ MÁRQUEZ, María del Carmen: *La impresión y el comercio de libros en la Sevilla del 500*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007.

<sup>142</sup> Para una perspectiva sobre el taller de los Brocar, MARTÍN ABAD, Julián: *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)*, en especial, sobre Juan de Brocar, vol. I, pg. 87 ss.

*delfín de música* de Narváez (1538) y la *Silva de Sirenas* de Valderrábano (1547)<sup>143</sup>. La impericia en el manejo del nuevo sistema de cifra parece ser la causante de numerosos errores, imprecisiones y omisiones en la colocación de los caracteres, independientemente de los posibles errores existentes ya en las copias manuscritas suministradas por Venegas<sup>144</sup>.

A pesar de todo, el *Libro de cifra nueva* sirvió como modelo para la impresión de las *Obras de música* de Antonio de Cabezón, según consta en el contrato suscrito entre Hernando de Cabezón y el impresor madrileño Francisco Sánchez en 1576<sup>145</sup>:

“Que los números y letra de los dichos libros han de ser del tamaño, suerte y forma de la que está impreso un libro de Hinestrosa de tecla y vihuela impreso en Alcalá, que queda en poder del dicho Hernando de Cabezón firmado del dicho Francisco Sánchez”.

No obstante, se introdujo una mejora sustancial conforme al impreso de referencia, que afecta a su apariencia general:

“Que los números que ha de llevar la dicha impresión en las reglas los ha de hacer fundir el dicho Francisco Sánchez más corpulentos que los que están en el dicho libro de Hinestrosa, de manera que queden más gruesos y cubiertos de tinta que los del dicho libro, y se puedan leer y entender con más claridad”.

En consecuencia, manteniendo el formato en folio, el impreso de Cabezón dispuso ocho pautados por página en las obras a cuatro voces, frente a los diez pautados que presenta el *Libro de cifra nueva*. Además, hay un mayor uso de figuras de canto de órgano sobre la pauta para la indicación del ritmo, se incorporan signos de ligadura de forma sistemática y el impreso presenta una ordenación interna menos caótica<sup>146</sup>. Con estos ingredientes, el producto general fue bastante notable, a pesar de tratarse de la primera y única incursión de Francisco Sánchez en la edición de cifras de música.

Parece que Hernando había recurrido a un impresor cercano, en Madrid, donde la Corte se hallaba asentada desde 1561, a pesar de que en Valladolid, por ejemplo, Francisco Fernández de Córdoba había sacado ya los excelentes volúmenes de la *Silva de sirenas* de Valderrábano (1547) o el *Arte de tañer fantasía* de fray Tomás de Santamaría (1565), impreso del que él mismo poseía un ejemplar, según figura en su testamento<sup>147</sup>.

De nuevo, en el panorama de la impresión de música en cifra, el caso de Francisco Correa resulta insólito. En primer lugar porque, residiendo en Sevilla, elige Alcalá como lugar de producción de su impreso. Naturalmente, este Alcalá se ha identificado con la ciudad complutense, con una amplia y bien documentada actividad editorial desde principios del siglo XVI y de cuyas imprentas había salido también el *Libro de cifra nueva* de Luis Venegas de Henestrosa. Pero lo curioso del caso es que no se tiene noticia alguna sobre la actividad del impresor Antonio Arnao, a quien Correa encarga la

<sup>143</sup> Para un análisis tipográfico de estos impresos, GRIFFITHS, John: “La producción de libros de cifra musical en España durante el siglo XVI...”

<sup>144</sup> Véase parte III, Venegas, III.4.

<sup>145</sup> Publicado en PÉREZ PASTOR, Cristóbal: “Escrituras de concierto para imprimir libros...”

<sup>146</sup> Sobre la ordenación interna del *Libro de cifra nueva*, parte III, Venegas, II.4.

<sup>147</sup> “Item otro libro de música intitulado *Arte fantasía* compuesto por fray Tomás de Santa María de la Orden de Predicadores”, según aparece publicado en KASTNER, Macario Santiago: *Antonio de Cabezón*, traducción y prólogo de Antonio Baciero, Editorial Dossosles, Burgos, 2000, p. 411-6.

edición, ni en Alcalá ni en ninguna otra ciudad. El nombre de Antonio Arnao no aparece en ningún otro impreso conocido excepto en una reedición del *Manual del Christiano* del jesuita Antonio de Torres, publicada en Salamanca en 1602, según recoge Palau y Dulcet<sup>148</sup>, si bien este impreso parece confundirse con la *Breve declaración de la doctrina christiana por preguntas y respuestas* del mismo autor, impresa también en Salamanca en la misma fecha<sup>149</sup>. A pesar de todo, el resultado de la impresión realizada por Antonio Arnao es excelente. Poseyó los moldes tipográficos adecuados para la cifra y se trabajó con un altísimo nivel de eficiencia, sin cometer apenas errores en la representación de una música no exenta de complejidad. A pesar de usar un papel de no muy buena calidad, consiguió producir el que es, sin duda, el mejor impreso en cifra para tecla del mundo hispano.

La dificultad de encontrar un impresor no sólo competente sino dispuesto a afrontar un reto editorial en un nuevo formato notacional debió ser grande para Lucas Ruiz de Ribayaz, según expresa en su *Luz y norte musical* de 1677<sup>150</sup>. Teniendo en mano el impreso de la *Instrucción de música* de Gaspar Sanz salido de las imprentas de los herederos de Diego Dormer en Zaragoza en 1674, primera edición musical realizada en España mediante la técnica de grabado sobre plancha metálica<sup>151</sup>, Lucas Ruiz aspira a ofrecer un producto de calidad semejante. Sin embargo, tuvo que contentarse con una rústica impresión con tipos móviles realizada por Melchor Álvarez en Madrid. El resultado raya lo desastroso, ya que la entablatura de los moldes no permitió la incorporación de ligaduras, barras de tenido ni figuras de canto de órgano sobre las pautas, además de dificultar enormemente la inclusión de signos especiales para ornamentos y digitación en la cifra<sup>152</sup>.

El proceso de confección del *Compendio numeroso* de Diego Fernández de Huete también parece haber sido complejo. La primera parte del libro saldría de la Imprenta de Música regentada en Madrid por el entonces organista de la Capilla Real Joseph de Torres y Martínez Bravo, en 1702; la segunda, en 1704<sup>153</sup>. Se usó un sistema de grabado sobre plancha de cobre, pero el análisis de ambos impresos revela una falta de uniformidad en cuanto a tipos de letra, formatos de plancha y otros que parecen achacables a un proceso de grabado algo desordenado y dilatado en el tiempo o a la sustitución de unas planchas por otras en el proceso final. Una tercera parte del *Compendio numeroso* estaba ya preparada para ser impresa en 1699, ya que la obra se estructuraba en “tres cuerpos o tomos, cada uno dividido en tres libros”<sup>154</sup>. Sin embargo, esta tercera parte nunca vió la luz.

<sup>148</sup> Este *Manual del Christiano* de Antonio de Torres se había impreso por vez primera en Zaragoza por Miguel Fortuño Sánchez en 1598. PALAU Y DULCET, A.: *Manual del librero hispanoamericano*, vol. XXIII, Barcelona, 1971 (2ª ed.), p. 390. Citado por ONTORIA OQUILLAS, Pedro: “Bibliotheca Scriptorum Gomelensium”, *Nos interesa. Informativo de Gumiel de Izán*, 72, septiembre 2003, p. 17-24.

<sup>149</sup> Siempre según ONTORIA OQUILLAS, Pedro: “Bibliotheca Scriptorum Gomelensium”..., la obra se imprimió in-24 y tenía 54 hojas. Por desgracia, ha sido imposible localizar ningún ejemplar de tales impresos con el fin de establecer las oportunas comparaciones tipográficas.

<sup>150</sup> Sobre esta cuestión, parte III, Ribayaz, VII y VIII.

<sup>151</sup> El grabado fue realizado por el propio Gaspar Sanz. GOSÁLVEZ LARA, Carlos José: *La edición musical española hasta 1936*, Madrid, Asociación Española de Documentación Musical, 1995, p. 31.

<sup>152</sup> Para un análisis más detallado de la cuestión, parte III, Ribayaz, VII y VIII.

<sup>153</sup> Para una actualización de datos sobre la actividad editorial de Joseph de Torres, con referencias a bibliografía anterior, CARRERAS, Juan José: “José de Torres and the Spanish Musical Press in the Early Eighteenth Century (1699-1736)”, *Eighteenth Century Music*, 10, marzo 2013, p. 7-40.

<sup>154</sup> FERNÁNDEZ DE HUETE, Diego: *Compendio numeroso*, primera parte, prólogo.

Veía así Fernández de Huete incompleta su obra. Del mismo modo, Alonso de Mudarra nunca vió impreso, al parecer, su libro en cifra para harpa y órgano<sup>155</sup>. Los libros sexto y séptimo de la *Declaración de instrumentos musicales* de fray Juan Bermudo quedarían igualmente inéditos<sup>156</sup>, lo mismo que otros seis libros de música en cifra preparados por Luis Venegas de Henestrosa para la imprenta<sup>157</sup>. Hernando de Cabezón no vió cumplidos sus deseos de que se imprimiese el *Compendio de música* que tenía preparado en 1598 y Francisco Correa parece que nunca pudo afrontar la edición de su libro de versos ni de otros materiales teóricos que tenía en preparación en 1626<sup>158</sup>. Del proyecto de edición de obras para harpa de Juan del Vado, al que se refiere Ruiz de Ribayaz, no hubo más noticia, y no sabemos si Andrés Lorente llegó a publicar en realidad las *Melodías músicas* que anunciaba en 1672, por mucho que parezca que Lucas Ruiz de Ribayaz lo hubiese tenido en sus manos<sup>159</sup>. Finalmente, Francisco Díaz de Guitián también vió dramáticamente frustrados sus deseos de imprimir el *Arte conciso de Música práctica en nuevo método* que tenía listo en 1709, al chocar con los intereses de don Joseph de Torres<sup>160</sup>. Ya fuera del ámbito de estudio de este trabajo, puede considerarse también el libro de órgano que Juan Manuel de Barrio pretendía imprimir París en 1762, y para el que el rey Carlos III no dió la pertinente autorización<sup>161</sup>. Es la triste realidad de la tipografía musical hispana de los siglos XVI, XVII y XVIII.

Con todo, los libros en cifra que vieron la luz en España durante el siglo XVI, fuesen para tecla, harpa o vihuela, lo hicieron en formato folio, el reservado para ediciones de cierta importancia, a excepción de los impresos de Luis de Narváez y Alonso Mudarra, que aparecieron en cuarto apaisado. El formato en folio se utilizó aún, a principios del siglo XVII, para la *Facultad orgánica* de Correa, lo mismo que para los impresos en partitura de las *Flores de música* de Rodríguez Coelho y del libro para el organista de las *Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi, et alia quam plurima* de Tomás Luis de Victoria. *Luz y norte musical* de Lucas Ruiz de Ribayaz se publica ya en cuarto vertical en 1677, mientras Diego Fernández de Huete prefirió el mismo formato en cuarto, pero apaisado, para su *Compendio numeroso* de 1702-1704.

Por lo que respecta a los manuscritos, conviene referirse aquí, al menos, a los cuatro libros preparados por Diego del Castillo para el monasterio de El Escorial, desgraciadamente también perdidos y ya citados. Sin duda, se intentó crear un producto único, perfectamente adaptado a las necesidades litúrgicas del monasterio, usando los tonos y transposiciones ideales para cada órgano de la iglesia y, por tanto, no transferible, en principio, a otras instituciones. Además de la intervención de Isaac Bertout en la copia, el manuscrito debió incorporar también algún tipo de dibujos quizás semejantes a los que se encuentran en la *Declaración de los órganos que ay en el Monasterio de St. Lorenzo el Real* que el mismo Diego del Castillo copió o mandó copiar por el mismo tiempo y en relación con aquellos libros de música en cifra. Todo

<sup>155</sup> Parte III, Mudarra, III.

<sup>156</sup> Parte III, Bermudo, VI, VII y VIII.

<sup>157</sup> Parte III, Fuentes perdidas, V.

<sup>158</sup> Véase, respectivamente, parte III, Fuentes perdidas, XII y XVII.

<sup>159</sup> Véase, respectivamente, parte III, Fuentes perdidas, XXIII y XXII.

<sup>160</sup> Parte III, Díaz de Guitián, I.

<sup>161</sup> A este proyecto editorial dedica atención JAMBOU, Louis: "Un Libro de órgano de Juan Manuel de Barrio", *RMS*, VII, 1, 1984, p. 211-7.

ello explicaría, en mi opinión, la privilegiada consideración de los volúmenes en la biblioteca de El Escorial<sup>162</sup>.

Del resto de manuscritos aquí estudiados, el de Francisco Díaz de Guitián se copió con todo esmero y a dos colores, habida cuenta de que se presentaba como una muestra para conseguir el privilegio de impresión frente a Joseph de Torres durante el pleito que ambos sostuvieron ante el Consejo de Castilla entre 1709 y 1711<sup>163</sup>.

En el manuscrito de Jerez, la copista se entretuvo en rellenar los espacios que quedaron vacíos después de copiar la música con graciosas orlas florales que luego fueron coloreadas. Más tarde, se dotó al volumen de una elegante encuadernación en piel con filetes dorados, cierres metálicos y el emblema de la orden dominica grabado en la portada<sup>164</sup>.

En otros casos, el esmero se pone en el diseño de la portada, como es el caso en los manuscritos de fray Antonio Martín y Coll o en el *Libro de cyfra* de Oporto<sup>165</sup>. Al menos en éste, la copia resulta muy cuidada desde el punto de vista visual, aunque el contenido acuse una notable cantidad de errores que nunca fueron enmendados. Por este detalle y otros, no puede descartarse que se tratara de una copia de encargo preparada para ser adjuntada a la solicitud del privilegio de impresión.

La importancia de ciertos manuscritos queda también patente por la elección de un formato en folio vertical. Es el caso de los primeros cuatro volúmenes de la colección de fray Antonio Martín y Coll o del *Libro en cyfra* de Oporto, por ejemplo, pero también del *Apéndice de Ajuda* y de lo que queda del manuscrito Saldívar. En otros casos, se prefirió un formato más utilitario, en cuarto, bien apaisado, como ocurre con el manuscrito de Jerez, bien vertical, como se presenta en el *Quadern* de Barcelona y en los manuscritos Senorami y Escornalbou, así como en otras fuentes para harpa<sup>166</sup>.

En algunas ocasiones, las copias tienen un perfil estrictamente funcional y, acaso, incluso improvisado. Así ocurre, por ejemplo, con la copia del *Pangelingua* de Urreda que se escribió en la hoja de guarda del ejemplar de las *Obras de música* de Antonio de Cabezón actualmente conservado en el Biblioteca Nacional de España, en la que las pautas se trazaron a mano y sin el uso de ninguna regla o guión<sup>167</sup>, lo mismo que ocurre en las dos últimas piezas que se copiaron en el *Apéndice de Ajuda*, en el manuscrito Escornalbou o en los apuntes para harpa de los manuscritos de Utrecht<sup>168</sup>. Son el testimonio del uso expedito de la cifra en la actividad cotidiana del tañedor.

### I.5.3.- El formato original

Un asunto fundamental en el estudio de las fuentes en cifra se refiere a la determinación del formato original de la fuente de referencia utilizada para la confección de la copia

<sup>162</sup> Sobre todo ello, parte III, Fuentes perdidas, XI.

<sup>163</sup> Parte III, Díaz de Guitián, I.

<sup>164</sup> Parte III, Jerez, I.

<sup>165</sup> Parte III, *Pensil deleitoso*, III y Oporto.

<sup>166</sup> Véase parte III, Otras fuentes.

<sup>167</sup> Parte III, Addenda a *Obras de música* de Cabezón en E:Mn.

<sup>168</sup> Parte III, Ajuda, apartado IV; parte III, Escornalbou y Otras fuentes.

manuscrita o del impreso que poseemos. Ese formato pudo ser idéntico al que observamos o completamente distinto, lo que introduce en el proceso el concepto de “transcripción”. El asunto puede no tener importancia cuando tocamos directamente de la cifra, pero es esencial cuando intentamos fijar un texto musical original por medio de una transcripción moderna.

La cuestión resulta evidente por lo que se refiere al repertorio intabulado que encontramos en las fuentes de música para vihuela y tecla. Fuese en libros de partes o en formato de atril, esa música fue copiada en cifra a partir de fuentes escritas en canto de órgano. En ausencia de glosas u otros aditamentos, cabe considerar las versiones en cifra como meras fuentes secundarias para ese repertorio polifónico. Esto no resta valor en absoluto a esas fuentes, pero está claro que la fijación del texto musical original se logra de forma más efectiva trabajando directamente sobre la notación polifónica y no sobre la cifra, especialmente por lo que se refiere a las fuentes para instrumentos de mástil, en las que hay que “recomponer” la conducción de las voces y la trama polifónica original. No obstante, hay que reconocer que las versiones en cifra aportan valiosa información sobre posibles variantes así como soluciones concretas a los problemas de la *musica ficta* o de la adaptación instrumental<sup>169</sup>. Naturalmente, las fuentes en cifra alcanzan la consideración de primarias cuando tales originales intabulados no se conservan, como es el caso, por ejemplo, en cierto número de piezas del impreso de Gonzalo de Baena<sup>170</sup>.

Pero el asunto es de mayor interés en el caso de la música de tañedores. Así, por ejemplo, no sabemos si, para la preparación del *Libro de cifra nueva*, Luis Venegas de Henestrosa contó ya con copias en cifra numérica cíclica suministradas por los respectivos autores o si tuvo que copiarlas a partir de otro formato, fuese canto de órgano u otra cifra particular. Desde luego ocurrió lo segundo en el caso de las obras tomadas en préstamo de ediciones de vihuela y laúd, pero seguramente también, en cierto número de casos, en el repertorio específico para tecla, pues no parece que la cifra nueva hubiese alcanzado una amplia difusión geográfica antes de 1557. En el caso de los tientos atribuidos a Vila en la colección, por ejemplo, las dudas de Venegas en la asignación de las cifras a las correspondientes voces parecen delatar que el formato original para estas piezas hubiese sido algún tipo de partitura para teclado o una cifra semejante a la presentada por Alonso Mudarra.

El caso del *Libro de cyfra* de Oporto resulta semejante a éste, al tratarse de una colección que reúne piezas de muy diversos autores y procedencias. Especialmente a partir de los errores de copia detectables en ciertas piezas, se sospecha que, en algunos casos, estamos ante una transcripción en cifra de obras originalmente difundidas en partitura<sup>171</sup>.

<sup>169</sup> Sobre esta cuestión, por ejemplo, AGUIRRE RINCÓN, Soterraña: “El uso de la semitonía en las cláusulas de las secciones de misas de Morales transcritas por Fuenllana”, en *Los instrumentos musicales en el siglo XVI*, I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la Música Española del siglo XVI, Ávila, UNED, 1997, p. 141-51, quien trae también bibliografía suplementaria al respecto.

<sup>170</sup> Sobre la cuestión, para empezar, KNIGHTON, Tess: “A newly discovered keyboard source (Gonzalo de Baena’s *Arte novamente inventada pera aprender a tanger*, Lisbon, 1540): a preliminary report”, *Plaisong and Medieval Music*, 5, 1, Cambridge University Press, 1996, p. 81-112.

<sup>171</sup> Sobre esto, parte III, Oporto, IV. Véanse también, al respecto, los textos introductorios a *Sebastián Aguilera de Heredia. Obras para órgano*, ed. Lothar Siemens...



En el caso de las *Obras de música* de Antonio de Cabezón, conocemos detalles muy precisos del proceso de edición, desde los contratos suscritos entre Hernando de Cabezón y el copista Pedro Blanco al contrato con el impresor Francisco Sánchez, más ciertos aspectos relacionados con la difusión posterior de libro<sup>172</sup>. El elemento de mayor interés en este caso es considerar que Antonio de Cabezón jamás pudo representar la música que componía directamente sobre el papel, debido a su condición de ciego. Así, en el proceso de transmisión de las obras a través de las copias de Pedro Blanco y la revisión de Hernando hay que contar, al menos, con la falta de un control sobre el aspecto notacional final por parte de Antonio<sup>173</sup>.

Ocorre todo lo contrario en la *Facultad orgánica* de Correa, donde se tiene la certeza no sólo de un control personal del compositor sobre el producto en su forma notacional final sino, más aún, la certeza de que la apariencia final coincide con el formato original de la composición.

En el caso de Mudarra, no sólo tengo la impresión de que la cifra para harpa y órgano es, en sí misma, un formato de composición, sino que no descarto que incluso las piezas para vihuela del volumen hubiesen sido escritas previamente sobre esta especie de *tabula compositoria* antes de pasar a la cifra de vihuela<sup>174</sup>.

Un elemento de control sobre estos aspectos es la existencia de piezas transmitidas en doble formato por diversas fuentes. Dejando aparte el caso de las intabulaciones de música polifónica, podemos citar las copias en cifra de fabordones del *Arte de tañer fantasía* de fray Tomás de Santamaría en la *addenda* al ejemplar de la *Facultad orgánica* de la biblioteca Ferrard de Bruselas; las versiones de obras de Antonio de Cabezón del manuscrito MM 242 de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra; las copias de obras de Correa que se encuentran en el manuscrito Ms 964 de la Biblioteca Pública de Braga; las concordancias entre las versiones en cifra del *Libro de cyfra* de Oporto y los manuscritos de El Escorial y de la Biblioteca de Cataluña, para obras de Sebastián Aguilera de Heredia, Joseph Jiménez, Pablo Bruna, fray Joseph Torrelhas, Andrés de Sola, Diego de Torrijos y Joseph de Torres; las concordancias entre el manuscrito de Jerez y el manuscrito M 1011 de la Biblioteca de Cataluña o, en un ámbito distinto, la versión en papeles de la pieza de Antonio Literes copiada por Díaz de Guitián en su cifra<sup>175</sup>.

El análisis de estas concordancias entre formatos distintos permite incluso atisbar la existencia de fuentes en partitura o en partitura para teclado que proceden de copias en cifra que ya no se conservan. Así ocurre, por ejemplo, en numerosas piezas de los manuscritos M 1358(b), M 1359 y M 1360 de la colección de fray Antonio Martín y Coll en la Biblioteca Nacional de España, así como, posiblemente, en algunas obras de

<sup>172</sup> Para las referencias documentales concretas, parte III, Cabezón.

<sup>173</sup> Trato la cuestión, inicialmente, en CEA GALÁN, Andrés: “¿Quién te me enojó, Isabel? y otras preguntas sin respuesta en las obras de música de Antonio de Cabezón”, en *Cinco siglos de música de tecla española*, Luisa Morales (ed.), Garrucha, Asociación Cultural Leal, 2007, p. 169-94, y vuelvo sobre ello en CEA GALÁN, Andrés: “Nuevos pasajes corruptos en las *Obras de música* de Antonio de Cabezón”, *Diferencias*, 1, 2ª época, 2010, p. 67-98. Para una revisión de estos aspectos, parte III, Cabezón, I y V.

<sup>174</sup> Sobre el formato de Mudarra, parte III, Mudarra, II.3.

<sup>175</sup> Ver, respectivamente, parte III, *Addenda* a la *Facultad orgánica* de la biblioteca Ferrard, I; parte III, Venegas, II.3.2; parte III, Correa, IV.2.1 y V.1.3; parte III, Oporto, I; parte III, Jerez, II.1 y parte III, Díaz de Guitián, II.

Sebastián Aguilera de Heredia, tal como apuntó el profesor Lothar Siemens<sup>176</sup>, o de Juan Cabanilles y su círculo, tal como sugirió, por ejemplo, Karen Eshelman en su estudio de 1986<sup>177</sup>.

Todo ello constituye una inestimable herramienta de ayuda para la fijación de criterios editoriales para el repertorio instrumental hispano de los siglos XVI, XVII y XVIII.

## I.6.- Recapitulación

Todos los aspectos revisados en el capítulo precedente han intentado contextualizar el fenómeno notacional de la cifra en el mundo hispano en sus vertientes sincrónica y diacrónica, trazando su proyección temporal sobre el espacio geográfico. Además, se ha pretendido establecer una relación entre la producción musical en cifra y el rango profesional de los tañedores que desemboca, a su vez, en la definición del proceso de expansión y declive de la cifra hispana. Por otro lado, se ha hecho un rápido análisis de las tipologías compositivas con relación a esos mismos tañedores-compositores, para acabar reflexionando sobre los procesos de composición y representación de la música para tecla.

El panorama expuesto debe colaborar a formar una imagen particular de cada fuente en el contexto general. En esa imagen, el aspecto visual de la cifra juega un papel fundamental. Pero, más aún, estas aproximaciones deben ayudar a valorar de forma más eficaz la fiabilidad de cada copia con respecto al repertorio que nos transmite. Estos ingredientes permitirán un acercamiento a esta música desde una perspectiva crítica que, en definitiva, persigue la restitución del objeto sonoro original de la forma más fiel posible.

Sin embargo, no debe olvidarse que, por encima del valor patrimonial que queramos atribuir a estos repertorios, muchos de ellos fueron concebidos como meros materiales pedagógicos para la enseñanza del instrumento de teclado. El análisis de esta cuestión es objeto del siguiente capítulo.

## II.- EL ASPECTO PEDAGÓGICO

Un número considerable de las fuentes en cifra que aquí se estudian tiene una orientación pedagógica. El libro de Gonzalo de Baena de 1540 es un *Arte novamente inventado pera aprender a tanger*, tal como el impreso de Guillaume Vorsterman de 1518 era un *Livre plaisant et tres utile pour apprendre a faire et ordonner toutes tabulatures hors le discant, dont et par lesquelles l'on peult facilement et legierement apprendre a iouer sur les manicordion, luc et flutes*<sup>178</sup>. Esa misma orientación pedagógica debían tener también los perdidos *Ars pulsandi musicalia instrumenta edita a magistro Ferdinando Castillo* publicado antes 1497<sup>179</sup> y el *Arte conciso de música*

<sup>176</sup> Sebastián Aguilera de Heredia. *Obras para órgano*, ed. Lothar Siemens..., p. 19ss.

<sup>177</sup> Eshelman, Karen: *Juan Cabanilles: A Guide to His Organ Works and Their Performance, with Commentary on the State of Research*, DMA, Performance, University of Rochester, 1986.

<sup>178</sup> Véanse los correspondientes capítulos en parte III, Baena y *Livre plaisant*.

<sup>179</sup> Sobre esta fuente, parte III, Fuentes perdidas, II.

*práctica en nuevo método* escrito por Francisco Díaz de Guitián, preparado para ser impreso en 1709<sup>180</sup>. Entre los impresos para harpa, la misma vocación tienen *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española, y arpa, tañer, y cantar a compás por canto de órgano, y breve explicación del Arte, con preceptos fáciles, indubitables, y explicados con claras reglas por teórica, y práctica* de Lucas Ruiz de Ribayaz, de 1677, y el *Compendio numeroso de zifras armónicas, con theórica, y práctica, para harpa de una orden, de dos órdenes, y de órgano* de Diego Fernández de Huete, publicado en dos partes en 1702 y 1704<sup>181</sup>.

En otros casos, la cifra se explica dentro de tratados teóricos de más amplio alcance. Así ocurre tanto en el *Arte tripharia* como en la *Declaración de instrumentos musicales* de fray Juan Bermudo, de los años 1550 y 1555<sup>182</sup>. Pietro Cerone también incluyó una explicación de la cifra para vihuela en *El Melopeo* de 1613, pero ignoró la cifra para tecla o harpa<sup>183</sup>. En el *Arte de canto llano, órgano y cifra* de fray Tomás Gómez, publicado en 1649, el aprendizaje de la cifra forma parte de un programa general de formación para los organistas<sup>184</sup>. En *El porqué de la música* de 1672, Andrés Lorente no trata de las cifras, pero remite a las *Melodías músicas* que pretendía imprimir seguidamente, volumen donde se incluirían quizás determinados textos de carácter pedagógico<sup>185</sup>. También fray Pablo Nassarre dedicó algunos párrafos a las cifras dentro de su enciclopédica *Escuela música según la práctica moderna* de 1723-24<sup>186</sup>.

En otros casos, la orientación pedagógica se infiere del contenido de la propia fuente, como ocurre en las *Obras de música* de Antonio de Cabezón, de 1578. Aquí se incluyen “tres dúos para principiantes para mostrar a llevar el compás”, una sección de “obras de a tres para principiantes” así como unos versos “para los que comienzan” aunque, manifiestamente, el compendio de música que Hernando de Cabezón presentaba aquí tenía bastante más alcance que un mero método para aprender a tañer<sup>187</sup>. Hernando siguió en esto al *Libro de cifra nueva* de Luis Venegas de Henestrosa de 1557, impreso muy rico en cuanto a motivaciones y finalidad, donde se recogen piezas de los más diversos géneros, estilos y dificultades que se ofertan a un público amplio, no sólo como herramienta de aprendizaje sino también como un *corpus* de música práctica que pudiese resultar útil al tañedor avezado<sup>188</sup>. Por su parte, el *Libro de cyfra* de Oporto se abre también con unos “Dúos sobre ut re mi pera os principiantes se adestrarem” así como una serie de ejemplos de cláusulas por términos accidentales pero, de nuevo, el volumen progresa hasta convertirse en una extensa colección de música para tañer formada a partir de materiales de diversa procedencia y época<sup>189</sup>.

En el caso del *Quadern en xifra* de Barcelona, el manuscrito se presenta como una colección de música de uso litúrgico. Sin embargo, la breve explicación sobre los tonos

<sup>180</sup> Parte III, Díaz de Guitián.

<sup>181</sup> Respectivamente, parte III, Ribayaz y parte III, Huete.

<sup>182</sup> Parte III, Bermudo.

<sup>183</sup> CERONE, Pietro: *El Melopeo y maestro, tractado de música theórica y práctica*, Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, libro XXI, capítulo XX, p. 1059-60.

<sup>184</sup> Parte III, *Arte* de 1649.

<sup>185</sup> Sobre las *Melodías músicas*, parte III, Fuentes perdidas, XXII.

<sup>186</sup> Parte III, Nassarre.

<sup>187</sup> Parte III, Cabezón.

<sup>188</sup> Parte III, Venegas.

<sup>189</sup> Parte III, Oporto.

del canto llano que se inserta entre los folios de música sugiere un uso del volumen compartido entre maestro/a y discípulo/a<sup>190</sup>.

En esta panorámica, el impreso de Francisco Correa de 1626 vuelve a aparecer como un producto singular. Su orientación es claramente pedagógica desde el mismo título, pero no se dirige al tañedor principiante sino al mediano tañedor: *Libro de tientos y discursos de música práctica, y theórica de órgano, intitulado Facultad orgánica, con el qual, y con moderado estudio y perseverancia, qualquier mediano tañedor puede salir aventajado en ella, sabiendo diestramente cantar canto de Organo, y sobre todo teniendo buen natural*<sup>191</sup>. En consecuencia, piezas elementales, como dúos, tercios o fabordones, frecuentes en otras fuentes, están ausentes en el impreso de Correa. En este detalle, como en otros, el autor parece seguir a las *Flores de música* de Manoel Rodrigues Coelho, publicadas en 1620. Pero, a diferencia de éste, Correa incluyó en su libro textos teóricos de importante calado que pretendía conectar, además, con un libro de versos, un “tratado del punto intenso contra remiso” y un “libro de casos morales de música”, todos perdidos<sup>192</sup>. En su conjunto, el proyecto editorial de Correa habría abarcado un amplio espectro de materias musicales enfocadas desde y para la práctica.

Con esta perspectiva, digamos que las fuentes analizadas permiten abordar la cuestión desde dos perspectivas diferentes. Por un lado, la utilización de la cifra como sistema notacional para el aprendizaje del instrumento; por otro, la utilización de la cifra como medio para el aprendizaje de la música en general, esto es, del canto llano, del canto de órgano y de la composición, según el plan de estudios habitual de la época.

## II.1.- La cifra en el proceso de aprendizaje del instrumento

En principio, la cifra se presenta como un sistema para enseñar a aquellos que carecen de conocimientos de canto de órgano o “que no saben cantar”. La expresión debe entenderse siempre en el sentido moderno de “saber música” o “saber solfeo”, dando por supuesto que el aprendizaje de la música debe pasar por el adiestramiento en el manejo de la voz para la aprehensión del concepto de altura e intervalo. Cuando fray Juan Bermudo se refiere a las ventajas de la cifra, lo expresa de este modo:

“Aprovechan mucho las cifras para los principiantes. Si un maestro que enseña a tañer, tiene discípulos que no saben cantar, por cifras les puede enseñar”<sup>193</sup>.

Gonzalo de Baena tampoco hace mención alguna a un adiestramiento previo del discípulo en canto llano o de órgano. Incluso sugiere que su *Arte pera aprender a tanger* es apto incluso para el aprendizaje autodidacta, sin necesidad de maestro, tal como declara en el colofón del impreso:

“Acabase ho presente livro, por onde se podem (entendêdoo pollas decarações que no principio estam) ensinar a tanger no instrumento de tecla sem necessidade de mestre”.

<sup>190</sup> Parte III, *Quadern*.

<sup>191</sup> El significado de este título se analiza en parte III, Correa, II.3.

<sup>192</sup> Sobre este libro de versos, parte III, Fuentes perdidas, XVII. Sobre los otros libros y tratados y sus conexiones con la *Facultad orgánica*, parte III, Correa, II.

<sup>193</sup> BERMUDO, fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, libro cuarto, capítulo 41, fol. 83r.

Conviene advertir que el aprendizaje sin maestro no siempre resultaba una opción voluntaria por parte del discípulo. Depende de la existencia real de ese maestro en su entorno inmediato y, en definitiva, de su concreta accesibilidad y disposición, algo que, simplemente, podía medirse en maravedíes. El asunto de la carencia de maestros es tratado por Lucas Ruiz de Ribayaz en su *Luz y norte musical*, impreso que se orienta, en gran medida, hacia potenciales tañedores de las colonias americanas, y planea también por los textos de Venegas de Henestrosa y de fray Juan Bermudo<sup>194</sup>.

Con esa orientación, el libro de Gonzalo de Baena suministra un plan detallado del proceso de aprendizaje del tañedor. Éste comienza por recortar los caracteres de cifra que el impreso suministra por triplicado en una de las páginas iniciales, que debe pegar sobre las teclas del instrumento, según se presenta en el grabado que preside la portada del libro. Como ya se explica en otro lugar<sup>195</sup>, la técnica de pegar o escribir las cifras sobre el teclado reaparece en la *Facultad orgánica* de Correa y queda ratificada por la existencia de testimonios organológicos todavía conservados. A partir de ahí, el discípulo se adiestrará en llevar el compás, mediante la realización de los ejercicios presentados al efecto. Posteriormente, llegan los ejercicios de consonancias con los dedos adecuados, así como los ejercicios de notas arreo, en escalas ascendentes y descendentes. Sólo después se procede al aprendizaje de dúos con las dos manos. A partir de este nivel, el tañedor progresará en varias direcciones. Por un lado, se caminará hacia la ejecución de obras a tres y a cuatro voces, pasando a la incorporación de ornamentos y la elaboración de glosas sobre lo compuesto. Pero, sobre todo, se adiestrará la memoria como una forma de interiorización de lo aprendido. En ese proceso, el *Pleni sunt* de Antonio de Baena que cierra el libro constituye una especie de meta, ya que el tañedor debe reconstruir la pieza a partir de la lectura de una única voz, mediante la realización mental del canon. Así, el discípulo queda habilitado para la improvisación y para la composición de piezas semejantes a las aprendidas.

En las *Obras de música* de 1578, Hernando de Cabezón traza un plan de trabajo muy semejante a éste, pero se inclina a favor de la intervención de un maestro para la enseñanza preliminar:

“Los que quisieren aprovecharse deste libro y no supieren tañer nada, han de començar a tañer los primeros dúos, que son fáciles, y entender el compás, y ansí poco a poco poner obras a tres y a quatro, que vean que no llevan mucha glosa, hasta que tengan las manos sueltas, aunque de mi parescer, los que quisieren pasar en esta arte muy adelante, tomen lición de quien sepan tiene lindo ayre de tañer, algunos días, porque solo esto no se puede enseñar por estenso, con la perfición necessaria, que en lo demás que toca a perficionarse, hallarán tantas lindezas en este libro, que no ternán que tener envidia, lo que los podría enseñar ningún maestro del mundo”<sup>196</sup>.

De este modo, de forma inversa a la que plantea Baena, el maestro debe estar al frente de la enseñanza más elemental, “algunos días”, para que luego el discípulo pueda avanzar sólo por medio del estudio de las obras en cifra del libro.

La *Instrucción para deprender tocar órgano por monacordio* que se conserva en un manuscrito de la biblioteca del Palacio Real de Madrid, de la primera mitad del siglo XVII, presenta también un plan semejante, con ejercicios para aprender el compás,

<sup>194</sup> Véase, de momento, parte III, Ribayaz, I y Venegas, II.1, así como más abajo, apartado III.3.

<sup>195</sup> Apartado VI.

<sup>196</sup> CABEZÓN, Antonio de: *Obras de música*, Declaración de la cifra, s. fol.

escalas u dúos, pero pronto se enfoca hacia la interpretación de fabordones, versos, himnos y obras fáciles para la aplicación del tañedor en el marco litúrgico, incluyendo la transposición de cláusulas por diferentes tonos<sup>197</sup>. El método no cita la utilización de la cifra para este fin, pero cabe suponerlo, ya que tampoco hay mención alguna al aprendizaje de los rudimentos de canto llano o canto de órgano.

En el caso del *Libro de cifra nueva*, una explicación de esos rudimentos precede a la declaración de la cifra. Pero los requisitos para comenzar a tañer son mínimos:

“Pues entendido lo que vale cada figura de canto de órgano y sus guardas (como queda dicho), lo primero que se ha de saber, es contar hasta siete por el guarismo”<sup>198</sup>.

Por su parte, tanto las *Obras de música* de Antonio de Cabezón como la *Facultad orgánica* de Francisco Correa carecen de instrucción alguna sobre canto llano o de órgano, cuyo conocimiento se presupone al discípulo. Así lo expresa Hernando de Cabezón al inicio de su declaración de la cifra:

“Para inteligencia y uso de la cifra deste libro, se ha de presuponer que el que quisiere poner las obras de él en tecla, harpa o vihuela, ha de saber cantar y tener muy conocidos y en la memoria, los signos de la música, significados en esta cifra, por la siete primeras letras de guarismo que corresponden a las siete letras de los signos [...]”<sup>199</sup>.

Y, en el caso de Correa, es algo que queda advertido ya desde el título del impreso, cuando expresa que el avance del discípulo en la facultad sólo se garantiza “sabiendo diestramente cantar canto de órgano”<sup>200</sup>.

De un modo o de otro, uno de los asuntos esenciales en la utilización de la cifra se refiere al ahorro de tiempo en el proceso de aprendizaje del instrumento. Venegas de Henestrosa lo expresa de forma muy clara:

“Y pues la vida es breve, será cordura buscar maneras, para que en poco tiempo, se vea, y se sepa mucho (lo qual se haze por esta cifra). Y porque hemos dicho, que para los que más saben es más provechosa esta cifra, no desmaye el principiante, porque le certifico que tengo experiencia de algunos, que en pocos días tañen medianamente su fantasía, y casi de improviso esta cifra”<sup>201</sup>.

El asunto se redondea mediante la incorporación, antes del prólogo del libro, de un emblema de *vitae fugacitate* cuyo mote es la primera estrofa de las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique (1440?-1479), “Recuerde el alma dormida”. A esa efectividad de la cifra desde el punto de vista del rendimiento temporal en la formación del principiante, se refiere también Correa en su *Prólogo en alabanza de la cifra*, ya analizado anteriormente<sup>202</sup>.

<sup>197</sup> Madrid, Real Biblioteca de Palacio (E:Mp), II/2802. Sobre esta fuente, OLMOS, Angel Manuel y MORALES, Luisa: “Un nuevo y breve método de órgano y monacordio del siglo XVII en un libro de poemas de Antonio Hurtado de Mendoza”, en *Cinco siglos de música de tecla española*, Luisa Morales (ed.), Garrucha, Asociación Cultural Leal, 2007, p. 207-17.

<sup>198</sup> VENEGAS DE HENESTROSA, Luis: *Libro de cifra nueva*, Comienza la declaración de la cifra, fol. 6 (4).

<sup>199</sup> CABEZÓN, Antonio de: *Obras de música*, Declaración de la cifra que en este libro se usa, s. fol.

<sup>200</sup> Para un análisis pormenorizado del título de la *Facultad orgánica*, parte III, Correa, II.3.

<sup>201</sup> VENEGAS DE HENESTROSA, Luis: *Libro de cifra nueva*, Al lector.

<sup>202</sup> Parte II, I.3.2.

Igualmente, Bermudo presenta la cifra como un sistema que permite una rápida adquisición de repertorio por parte del tañedor ya diestro:

“Este arte de cifrar a tres cosas sirve. La primera, para que si algún buen tañedor quiere tañer un motete de improviso (como lo hazen los buenos tañedores de vihuela) cifrándolo primero, sin falta lo puede tañer. No será pequeña alabança poner canto de órgano en el monachordio de improviso, aunque sea por cifras”<sup>203</sup>.

En su contexto, la sugerencia de Bermudo no sólo se entiende en el marco de la intabulación para teclado. En mi opinión, abarca también la práctica del acompañamiento al órgano de la capilla de cantores o ministriles en la vida litúrgica cotidiana<sup>204</sup>. Sin duda, el tiempo invertido en copiar la obra en cifra se vería compensado por el ahorro considerable de tiempo en el proceso de aprendizaje y memorización de la misma obra desde el formato original.

Las alternativas a esta forma de poner en el monachordio eran dos, ambas reservadas a los que ya sabían cantar y eran tañedores ya diestros, según Bermudo:

“La primera es teniendo el libro de canto de órgano delante. El que tañedor quisiere ser, si es buen cantor, que sabe de composición, con estudiar lo ya dicho en este libro, y entender el monachordio, puede poner en él obras, con solamente tener delante el libro. Esta manera de poner es muy trabajosa, porque llevan mucha cuenta mirando todas las bozes, pero es gananciosa. Hazen con ella gran caudal de música. Si de composición no sabe, y no está exercitado en poner, sino que comienza, o no quiere trabaxar tanto, ha primero de virgular el canto de órgano, a la forma de lo que yo dexo encima de las cifras, en el capítulo siguiente, y assí repartido por sus compases, puesto delante sobre el monachordio, de manera que no impida las cuerdas, lo puede poner. Estas dos formas de poner en el monachordio son comunes, y buenas para los ya señalados”<sup>205</sup>.

Como vemos, la primera de estas formas de tañer, “con solamente tener el libro delante”, se reserva a los que saben de composición, ya que implica, sin duda, la aplicación de la técnica de “tañer a consonancias” que explica fray Tomás de Santamaría en su *Arte de tañer fantasía* de 1565, precursora, a su vez, de la técnica del bajo continuo tal como se codifica en torno a 1600<sup>206</sup> o, al menos, la memorización de la pieza en su integridad. Ese proceso de memorización completa debía de ser frecuente, ya que formaba parte de los ejercicios de oposición a organista. Así ocurrió, por ejemplo, en la catedral de Toledo en la oposición a la que concurrieron Francisco de Peraza II y Francisco Correa:

<sup>203</sup> BERMUDO, fray Juan: *Declaración*, libro cuarto, capítulo XLI, fol. 83.

<sup>204</sup> CEA GALÁN, Andrés: “Cantar Victoria al órgano. Documentos, música y praxis...”

<sup>205</sup> BERMUDO, fray Juan: *Declaración*, libro cuarto, capítulo XLI, fol. 82v. Este texto ha sido comentado por diversos autores, con diferente criterio, orientación y calado, como por ejemplo STEVENSON, Robert: *Juan Bermudo*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1960, p. 54; JUDD, Robert Floyd: *The use of notational formats at the keyboard: A study of printed sources of keyboard music in Spain and Italy c 1500-1700, selected manuscript sources including music by Claudio Merulo, and contemporary writings concerning notations*, Ph. D., University of Oxford (1988), Ann Arbor, UMI, 1989, p. 30-6; LOWINSKY, Edward: “Early scores”, en *Music and culture of the Renaissance and other essays*, Bonnie Blackburn (ed.), Chicago, 1989, p. 803-40; OWENS, Jessie Ann: *Composers at work. The Craft of Musical Composition, 1450-1600*, Oxford University Press, 1997, p. 49-52 y OTAOLA, Paloma: *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo*, Kassel, Reichemberger, 2000, p. 299-303.

<sup>206</sup> Sobre ello, ROIG-FRANCOLÍ, Miguel Angel: “Playing in consonances: a Spanish Renaissance technique of chordal improvisation”, *Early Music*, XXIII, 3, august 1995, p. 437-449.

“Miércoles, 7 de marzo [de 1618], dadas las dos. Los dichos señores capitularmente ayuntados prosiguieron el examen de los opositores a la ración de organista; y fueron examinados de tañer un motete de cuatro voces que el día antes a la dicha hora, les fue entregado, para que le trajesen estudiado y le tañesen de memoria”<sup>207</sup>.

La segunda opción para la lectura de música polifónica que nos describe Bermudo resulta apta para los que saben leer canto de órgano, pero no implica mayores conocimientos de composición. No es sino el formato en partitura y exigiría, como la cifra, una copia expresa de la música sobre pautas superpuestas con compases virgulados. De momento, esa copia necesita el trazado de cuatro veces más pautas que la cifra y ocupa cuatro veces más papel, de manera que, al menos en el caso de los tañedores menos avezados, la balanza de la eficacia se inclinaba, en todos los casos, del lado de la cifra.

## II.2.- La cifra en el proceso de aprendizaje de la música

Aún más interesante resultan los testimonios de las fuentes estudiadas sobre la utilización de la cifra para el aprendizaje de la música en un sentido más general, que incluye el dominio de la lectura y de la entonación del canto llano y del canto de órgano.

Como se ha dicho, Luis Venegas de Henestrosa presenta unos capítulos preliminares sobre ambos temas, al estilo de los que se encuentran en las “artes de canto” contemporáneas<sup>208</sup>. Sin embargo, hacia la parte final de la parte introductoria, incluye un capítulo bajo el título “Mayor compendio para el canto llano”, en el que se presentan dos fragmentos de canto llano escritos en cifra y se dan indicaciones para aprender a entonar sin maestro con la ayuda del monacordio. Merece la pena presentar estas instrucciones íntegramente:

“Desseando dar orden, cómo se supiesse cantar sin maestro, se me offreció esta manera, que se aventura poco en provalla. Sepa lo primero por donde va esta cifra en el canto llano, trasladando la del monacordio pintado en otro, y mirando que la clave de ffaut, es uno agudo [...] y luego entónese con el monacordio en ut, re, mi, fa, sol, la y en las mutanzas, rigiéndose por las cifras que van debaxo de los puntos del arte de canto llano, para por ellas sacar lo demás, y luego por un libro de canto llano podrá solfejar, que el mismo monacordio le entonará, y mostrará cómo ha de hazer en cada punto. Después desto (y creo que será mejor antes) podrá cifrar el canto llano comenzando por un prefacio, o pater noster, o ite missa est, o otro canto que aya oydo muchas vezes en la manera de los exemplos que se siguen, y nótese para meter la letra, que las cifras que no tuvieren syllabas debaxo de sí, son como puntos ligados que no se ha de dezir letra en ellos. Será bien que el principiante antes que comience pruebe a entonarse con el monacodio en ut.re.mi.fa.sol.la y quartas, y quintas, etc. para ver si da su voz unisonus con el punto que tocare, porque si se entona, podrá tener confiança, que saldrá con el canto llano, y si fuese muy desentonado, no pierda el tiempo, ni se canse, aunque con el instrumento vi uno muy desentonado venir a entonarse, y adviértase que a los principios, conviene que esté alguno que lo entienda delante, porque si toma mala costumbre de no llegar al punto, será muy mala de quitar después”<sup>209</sup>.

<sup>207</sup> Recogido por PRECIADO, Dionisio: “Francisco de Peraza II, vencedor de Francisco Correa de Araujo”, *TSM*, 53, 1, 1970, p. 6-15 y citado en AYARRA JARNE, José Enrique: *Francisco Correa de Araujo*, Arte Hispalense, Sevilla, Diputación Provincial, 1986, p. 74.

<sup>208</sup> Para un análisis actualizado de este tipo de impresos, MAZUELA ANGUITA, Ascensión: *Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista*. Tesis, Universidad de Barcelona, 2012.

<sup>209</sup> VENEGAS DE HENESTROSA, Luis: *Libro de cifra nueva*, Mayor compendio para el canto llano, fol. 9v. Sobre esta cuestión, también parte III, Venegas, II.3.1.



Instrucciones semejantes a éstas se incluyen más tarde en el capítulo “[Mayor compendio] para el canto de órgano”, insistiendo esta vez sobre el modo de aprender el dar y alzar el compás:

“[...] y luego cifre la voz que quisiere de un villancico, o favordón, y poco a poco trabaje de tañerla, y cantar la solfa, muy a compás, rigiéndose por los unos y los cinco, que son faes (como queda dicho) que el mismo monacordio bien templado, le entonará y mostrará como ha de hazer en cada punto. Y después que tenga bien decoro esta voz, sáquela en canto de órgano, por la manera que se pone abaxo, y cántela mirando cómo se detiene, y corre cada punto, y note adonde da y se levanta el compás, qué es en primero, y tercero lugar, para hazerlo assí en otras obras, y después podrá poner todas las voces juntas acostumbándose a cantar siempre una voz en todo lo que pusiere, porque demás de que es muy provechoso, es apazible cantar la letra. Será más fácil esto para el que supiere tañer algo, como ay muchos que tañen sin saber cantar, que al que es nuevo en todo con poca ayuda de maestro, aprovechará con este aviso. Podríase atajar camino, comenzando del canto de órgano para el canto llano”<sup>210</sup>.

Como puede verse, un elemento clave en el proceso de aprendizaje aquí descrito es el adiestramiento del aspirante a músico en la entonación melódica a partir del instrumento y de la cifra, complementado con la práctica de cantar mientras tañe. No en vano, una parte importante de los contenidos musicales del impreso de Venegas estarán específicamente concebidos para cantar y tañer, al llevar el texto incorporado por extenso en una de las voces. Al fin y al cabo, esas formas de cantar al órgano no serían sino un reflejo del repertorio contemporáneo para vihuela con una voz para cantar, tal como lo traen Luis de Milán, Alonso de Mudarra, Enrique de Valderrábano, Diego Pisador, Miguel de Fuenllana y Esteban Daza en sus respectivos libros<sup>211</sup>.

En el caso de Correa, ya se dijo que saber canto de órgano aparecía como un requisito previo para que el mediano tañedor pudiera adentrarse en la senda de la *Facultad orgánica*. Pero, a partir de ahí, Correa va algo más allá y presenta la capacidad de la cifra para permitir al tañedor una inmediata comprensión de la trama polifónica y del resto de ingredientes que dan forma a la composición, según defendía en su *Prólogo en alabanza de la cifra*. En consecuencia, las piezas de su impreso se reparten en cinco grados de dificultad creciente por los que debe ascender el discípulo. De estos grados, cuatro configuran el itinerario ordinario, siendo el quinto un grado extraordinario reservado sólo a tañedores excelentes. El criterio de dificultad no se establece aquí sólo a partir de la dificultad técnica de la ejecución sino que se basa también en la menor o mayor complejidad de la trama polifónica, desde el punto de vista del tratamiento contrapuntístico. Así, el uso de contrasujetos, de contrapunto invertible o de falsas particulares, más el manejo de la conmixtión modal son ingredientes que identifican las obras más difíciles en la escala de Correa. Para guiar al aspirante por esa escala, todo el proceso viene acompañado no sólo por los textos preliminares del volumen sino, sobre todo, por “prologuillos” insertos al comienzo de cada pieza. Por añadidura, todas las situaciones armónicas especiales que se encuentran en la música van marcadas en la edición con una “manezilla” y tendrían que haber servido como ejemplos a discutir en un prometido libro de “casos morales de música” que, al parecer nunca se imprimió. Con este rico plan pedagógico, lo que se espera del discípulo, por tanto, no sólo es que toque correctamente las piezas en cifra compuestas por el maestro sino que, además,

<sup>210</sup> VENEGAS DE HENESTROSA, Luis: *Libro de cifra nueva*, [Mayor compendio] para el canto de órgano, fol. 9v.

<sup>211</sup> Sobre este particular, CEA GALÁN, Andrés: “Cantar Victoria al órgano. Documentos, música y praxis...”

comprenda y asimile los conceptos teóricos que se van vertiendo poco a poco a través de estos textos, para que sea capaz de reconocerlos en las composiciones que aborda por medio de la lectura en cifra. De este modo, no sólo se espera que el discípulo adquiera la destreza de tocar sino que también adquiera la capacidad de componer o improvisar conforme a los modelos suministrados por el maestro<sup>212</sup>.

En realidad, la capacidad de la cifra para servir como formato para la composición ya había sido sugerida por Luis Venegas de Henestrosa:

“Una de las grandes perfecciones que tiene esta cifra, es que se puede cantar como el canto de órgano [...] pues van las voces juntas en cada compás, una frontera de otra, lo qual también es muy provechoso para los componedores, que verán claro lo que cada voz haze, y la manera que lleva”<sup>213</sup>.

Parece testimonio de este uso, como formato de composición o de dirección, la copia en cifra del *Ossana* de Lobo conservada en el manuscrito de Segovia<sup>214</sup>. Pero también parece intuirse un papel semejante como plantillas para la composición tanto en el caso de la cifra para harpa u órgano de Alonso Mudarra como en las cifras de tipo interválico descritas por fray Pablo Nassarre en su *Escuela música* de 1723-24<sup>215</sup>.

A partir de cuanto se ha dicho, está claro que la cifra desempeñó un importante papel en el proceso formativo del tañedor principiante, pero que acompañó también la formación del tañedor excelente en los artificios del contrapunto. Así, a partir del testimonio de todas estas fuentes, podemos afirmar que cifra y notación figurada coexistieron como sistemas diferentes pero complementarios en la formación del tañedor durante los siglos XVI y XVII. Pero, aún más, es muy posible que la cifra hubiese jugado un papel preeminente en el desarrollo de las técnicas compositivas, por su eficiente inmediatez de representación y lectura.

### II.3.- Maestros y discípulos

En el mundo hispano de los siglos XVI y XVII, tañer el órgano constituye un noble oficio convenientemente remunerado por las instituciones eclesiásticas, en las que la música se considera un elemento indispensable del aparato litúrgico. No obstante, los niveles de profesionalidad exigidos en el oficio de tañedor estarían en función de la renta económica que se le asignase y ésta, a su vez, en función del prestigio, del rango y de la renta de cada institución. Además, habría que contar con las exigencias impuestas por las correspondientes bulas y estatutos relativos al organista adoptados en cada catedral, colegiata o iglesia, que habrían actuado en ocasiones como verdaderos filtros para el ascenso profesional<sup>216</sup>. En este contexto, resulta fácil imaginar la distancia que

<sup>212</sup> Sobre todo ello, parte III, Correa, II.4.

<sup>213</sup> VENEGAS DE HENESTROSA, Luis: *Libro de cifra nueva*, Para cantar esta cifra, fol. 5v.

<sup>214</sup> Véase, Segovia, apartado II.

<sup>215</sup> Véase, Mudarra, III.3 y Nassarre, I.2.

<sup>216</sup> Para una visión de esta cuestión en el caso de la catedral de Sevilla durante el siglo XVI puede verse RAMÍREZ PALACIOS, Antonio: "El mundo del órgano de Francisco Correa de Arauxo en Sevilla", [comentarios a CD] *Francisco Correa de Arauxo, Facultad Orgánica*, José Enrique Ayarra [órgano], Almagro, Centro de Documentación Musical de Andalucía-Productora Andaluza de Programas, Junta de Andalucía, 1992. También, JAMBOU, Louis: "Reflexiones y documentos sobre dinastías de maestros de

separaría al tañedor de cualquier parroquia rural del organista de las iglesias más graves en municipios de cierta importancia, de las colegiadas o de las catedrales. Esas diferencias se detectan incluso entre organistas adscritos a catedrales de muy elevada renta, como Toledo o Sevilla por ejemplo, y tañedores de catedrales de rango más secundario<sup>217</sup>.

Por lo que respecta a los tañedores de tecla de los siglos XVI y XVII, son conocidos numerosos casos que demuestran la influencia que prestigiosos maestros ejercieron en torno a una determinada institución eclesiástica, generando discípulos de alta cualificación en el entorno inmediato, capaces de ocupar cargos musicales de importancia en el mismo entorno o fuera de él. Estos discípulos llegan a sustituir o incluso a suceder al maestro dentro de la misma institución. Esta forma de desarrollo dinástico, entre miembros de una misma familia<sup>218</sup> o por vía extrafamiliar, viene dinamizada no sólo por el nivel de formación técnica alcanzado por el discípulo sino también por el rango y prestigio que el maestro le imprime con su enseñanza. Sin embargo, en el caso del organista rural, las limitaciones impuestas por el contexto socio-cultural en el que vive habrían dificultado notablemente su acceso a puestos de mayor prestigio y renta<sup>219</sup>, simplemente por la imposibilidad de acceso a la enseñanza de maestros renombrados.

De entre los casos conocidos, sin duda el del magisterio de Francisco de Peraza I en torno a la catedral de Sevilla resulta ser el más paradigmático. Según refiere Francisco Pacheco, “su lugar en el órgano no lo a llegado a ocupar otro alguno, no solo superior pero ni aun igual. Aunque sus discípulos por serlo, ocuparon los mejores [puestos] de las iglesias de España”<sup>220</sup>. De hecho, es acaso de Francisco de Peraza I de quien más datos concretos se conocen sobre su actividad como maestro. Enseñaba en su propia casa, donde acudían a oírle tañer, o se desplazaba a la residencia de los discípulos. Entre estos, se encontraban monjas, frailes y doncellas nobles, así como mancebos de diversa procedencia y condición. De estos últimos, algunos alcanzarían puestos de mucho relieve como organistas, casi siempre abrazando, en consecuencia, la ordenación sacerdotal. Jerónimo de Peraza II, Estacio Lacerna, Pedro de Pradillo, Francisco Pérez de Cabrera o Francisco Correa se encontraban entre ellos<sup>221</sup>.

---

capilla y organistas de los siglos XVI-XVIII”, *NASS*, XII, 2, 1996, p. 161-84 y JAMBOU, Louis: “Los músicos de tecla en tiempos de Felipe II...”

<sup>217</sup> Para una panorámica sobre esta cuestión, SUÁREZ-PAJARES, Javier: “Dinero y honor: aspectos del magisterio de capilla en la España de Francisco Guerrero”, en *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, Madrid, ICCMU, 2004, p. 149-97 y JAMBOU, Louis: “Los músicos de tecla en tiempos de Felipe II...”

<sup>218</sup> Para el siglo XVI basten los ejemplos de las dinastías Vila-Alberch-Ferrán y Ferrament en Vic y Barcelona; de los Villada, en Granada y Sevilla; de los Peraza, principalmente en Salamanca, Toledo y Sevilla, cuyas ramificaciones se extienden hasta principios del siglo XVII. Sobre ello, puede consultarse, entre otros, GREGORI i CIFRÉ, Josep Maria: “La nissaga dels organistes Vila i les famílies Alberch, Vila, Ferran i Ferrament de la ciutat de Vic al segle XVI”, *Recerca Musicologica*, VI-VII, 1988, p. 49-76; JAMBOU, Louis: “Reflexiones y documentos sobre dinastías de maestros de capilla y organistas de los siglos XVI y XVII”, *NASS*, XII, 2, 1996, p. 161-184; RUIZ JIMÉNEZ, Juan: “La dinastía de los Peraza. Nuevos datos para la biografía de Jerónimo Peraza II”, *Cuadernos de Arte*, 26, Universidad de Granada, 1995, p. 53-62.

<sup>219</sup> Entre lo poco que se ha publicado sobre estos asuntos en España, JAMBOU, Louis: *Evolución del órgano español...*, p.39; CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino: “La organistía en la época de Antonio de Cabezón: formas de acceso y funciones”, *RMS*, XXXIV, 2, 2011, p. 203-21 y JAMBOU, Louis: “Los músicos de tecla en tiempos de Felipe II...”

<sup>220</sup> PACHECO, Francisco: *Libro de descripción de verdaderos retratos...*, p. 333.

<sup>221</sup> Sobre el magisterio de Francisco de Peraza I, parte III. Correa, I.3.

De entre los organistas de los siglos XVI y XVII que aquí nos interesan, entresaco, sin pretender ser exhaustivo, otras relaciones maestro-discípulo de interés. En el caso de Antonio de Cabezón, apenas trasciende el nombre de dos de ellos, aparte de su hijo Hernando. Uno se llamaba Juan Fernández de Móstoles y firma por el maestro en un recibo de 1548<sup>222</sup>; el otro fue fray Jerónimo de Zaragoza, monje profeso en el monasterio jerónimo de El Parral que pasó luego a El Escorial, donde murió en 1573<sup>223</sup>. No obstante, quizás hubiese que contar también entre esos discípulos a Pedro Blanco, que actuó como copista del ciego Antonio<sup>224</sup>. Por su parte, Pere Alberch Vila sería probable discípulo de su tío, Pere Vila, a quien sucede en la catedral de Barcelona<sup>225</sup>. En Sigüenza, una anotación en las actas del cabildo de la catedral en 1617 señala a Pedro Crespo López como discípulo de Bernardo Clavijo<sup>226</sup>, nombre que hay que añadir al de su propio hijo, Francisco Clavijo y al de fray Pedro Treviño<sup>227</sup>. Por su parte, Francisco Correa aparece como maestro de Antonio Carrasco, de su sobrino Juan Macías, de Francisco de Medina, de Gonzalo de Torres y de Pedro Luis de Pastrana<sup>228</sup>. La trama de discípulos es compleja en el caso de los organistas del ámbito zaragozano, en la saga que, desde Sebastián Aguilera de Heredia, conduce a los discípulos de Andrés de Sola a través de Joseph Jiménez<sup>229</sup>. Todo ello sin olvidar a los discípulos de Pablo Bruna, entre los que se encontraba fray Pablo Nassarre, maestro, a su vez, de Joaquín Martínez de la Roca<sup>230</sup>.

En el caso de Jerónimo de Peraza I, el magisterio sobre la joven doña Blasina de Mendoza daría como fruto suplementario el nacimiento de un niño que, en poco tiempo, campearía también como organista por Castilla: Jerónimo de Peraza II<sup>231</sup>. El caso resulta muy significativo, pues ejemplifica a la perfección uno de los peligros de la

<sup>222</sup> Citado en ROBLEDO ESTAIRE, Luis: “La música en la Casa del Rey...

<sup>223</sup> Citado por KASTNER, Macario Santiago: *Antonio und Hernando de Cabezón: eine Chronik dargestellt am Leben zweier Generationen von Organisten*, Tutzing, Hans Schneider, 1977, p. 264. La fuente de información es el *Obituario* de El Escorial, donde se dice que fray Jerónimo de Zaragoza “fue buen organista, de los mejores discípulos de Antonio Cabezón, de los más queridos suyos”. Transcripción en *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, ed. Emilio Casares, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, vol. 1, p. 508.

<sup>224</sup> Sobre el papel de Pedro Blanco en la transmisión de la música de Cabezón, parte III, Cabezón, I y V.

<sup>225</sup> GREGORI i CIFRÉ, Josep Maria: “Assaig crític-bibliogràfic sobre Pere Alberch i Ferrament, àlies Vila (1517-1582)”, *AnM*, XLII, 1987, p. 93-104; GREGORI i CIFRÉ, Josep Maria: “La nissaga dels organistes Vila i les famílies Alberch, Vila, Ferran i Ferrament de la ciutat de Vic al segle XVI”, *Recerca Musicologica*, VI-VII, 1988, p. 49-76 y GREGORI i CIFRÉ, Josep Maria: “Notes per a l'estudi de la música del Renaixement a Catalunya: Pere Alberch i Ferrament, àlies Vila (1517-1582) i la nissaga vigatana dels organistes Vila”, *Ausa*, 118-119, Vic, 1988.

<sup>226</sup> Véase la entrada “Crespo López, Pedro” en *DMEH*, vol. 4, p. 162, firmada por Javier Gargayo.

<sup>227</sup> Según dice SANTOS, Francisco de los: *Quarta parte de la historia de la Orden de San Jerónimo*, Madrid, Bernardo de Villadiego, 1680, p. 609. Fray Pedro de Triviño fue natural de Madrona (Segovia) y organista de la colegiata de Ampudia (Palencia). Se ordenó sacerdote para profesar luego en el monasterio jerónimo de El Parral en 1625. Allí parece haber sido maestro de numerosos discípulos, hasta su fallecimiento en 1649.

<sup>228</sup> Para las referencias pertinentes, véase parte III, Correa, VI.

<sup>229</sup> Puede verse, para empezar, SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: “La Seo de Zaragoza, destacada escuela de órgano en el siglo XVII.I. Sebastián Aguilera y José Ximénez”, *AnM*, XXI, 1966, p. 147-67 y SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: “La Seo de Zaragoza, destacada escuela de órgano en el siglo XVII.II. Andrés de Sola y sus discípulos”, *AnM*, XXIII, 1968, p. 129-56.

<sup>230</sup> Sobre esta relación, parte III, Jerez, III. Además, faltaría por establecer la probable relación maestro-discípulo existente entre Pablo Bruna y fray Joseph Torrelhas, autor representado en el *Libro de cyfra* de Oporto. Sobre esta cuestión, véase Oporto, apartados I y I.1.

<sup>231</sup> Sobre esta cuestión, siempre parte III. Correa, I.3. Para los detalles documentales, RUIZ JIMÉNEZ, Juan: “La dinastía de los Peraza. Nuevos datos para la biografía de Jerónimo Peraza II...”

frecuentación entre maestros y discípulas a los que ya se refería Luis Venegas de Henestrosa en los textos preliminares de su *Libro de cifra nueva* de 1557:

“Plega a la divina magestad, que si en esto me engaño, que a lo menos sea motivo como se haga algún arte, para que las raras y pocas liciones valgan por muchas, porque de la frecuente conversacion que dellas procede, entre maestros, y discípulas no nazca algun atrevimiento o desvergüenza, con que Dios se offenda”<sup>232</sup>.

Sin duda, en el contexto social de la época, entre la ventajas del aprendizaje mediante la cifra, este aspecto debía adquirir cierta importancia. El asunto afectó de lleno, sin duda, a la educación musical en los monasterios femeninos, donde se prefirió, en general, un vínculo maestra-discípula entre monjas de la misma institución para evitar la intervención de maestros externos<sup>233</sup>. Un caso extremo de esa prevención contra los maestros de fuera lo encontramos en el testimonio de Alonso Torres, quien cuenta, en su *Crónica de la provincia franciscana de Granada*, un caso ocurrido en el convento de Santa Clara de Moguer a principios del siglo XVI:

“No era menor el zelo que tenía de las religiosas, pues llegando [fray Pedro Montesdeoca (+1529)] con su visita al convento de la villa de Moguer, halló que en el monasterio de las monjas estava el órgano en una tribuna del templo, donde le tocava un secular. Y reconociendo en ello algunos inconvenientes, subió, y encendido en santo zelo, y honra del Señor, con sus propias manos echó el órgano por tierra. Mandó hazer otro nuevo, y ponerle dentro de la clausura, y llevó de otro monasterio una religiosa organista muy diestra, la qual fue enseñando a las demás, y en esta disposición se conserva todavía”<sup>234</sup>.

No sabemos, en realidad, cuán diestra fue esa monja ni conocemos lo frutos de su enseñanza en el interior del convento de Moguer, un centro relativamente pujante a raíz del descubrimiento de América<sup>235</sup>. Pero no cabe duda de que la formación de las monjas músicas sin intervención de maestros externos pudo acarrear en muchos casos una progresiva degeneración de la práctica musical en las instituciones monásticas. A esto se refiere el testimonio de Francisco Correa en su *Facultad orgánica* de 1626:

“[...] item, que no añida ni quite voces, serrando octava, sexta o quinta, que no aya de ser cerrada, sino la avierta darla abierta, y la cerrada cerrada, porque lo demás es corromper la música, y quitar primor y eminencia a las obras, y este vicio, y el perder el compás es muy común entre tañedoras que aprenden dentro en los conventos de monjas, con las tañedoras dellos, las quales sin entender el intento de la ordenación, se hazen bachilleras quitando y poniendo a su modo por no trabajar, porque se les hazen dificultosas de poner las obras de grandes maestros, del modo que están compuestas, y porque (las más) no saben el arte de

<sup>232</sup> VENEGAS DE HENESTROSA, Luis: *Libro de cifra nueva*, fol. 8.

<sup>233</sup> Para un panorama sobre este aspecto, entre otros, DE VICENTE DELGADO, Alfonso: “La actividad musical en los monasterios de monjas de Avila durante la Edad Moderna. Reflexiones sobre la investigación musical en torno al Monasterio de Santa Ana”, *RMS*, XXIII, 2, 2000, p. 509-62, con referencias a bibliografía precedente, y BAADE, Colleen: “Nun Musicians as Teachers and Students in Early Modern Spain”, en *Music Education in Middle Ages and the Renaissance*, Susan Forscher Weiss, Russell J. Murray y Cynthia E. Cyrus (ed.), Indiana University Press, 2010.

<sup>234</sup> TORRES, Alonso: *Crónica de la provincia franciscana de Granada*, Madrid, Juan García Infanzón, 1683. Ed. facsímil, Madrid, Editorial Cisneros, 1983, p. 252. Citado en BAADE, Colleen: “Organs and organist in female monasteries in Castilla, c. 1498-1616”, en *Cinco siglos de música de tecla española, Actas de los Symposia Fimte 2002-2004*, Luisa Morales (ed.), Garrucha, Asociación Leal, 2007, p. 195-205.

<sup>235</sup> GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: *El Monasterio de Santa Clara de Moguer*, Huelva, Instituto de Estudios Onubenses “Padre Marchena”, Excma. Diputación Provincial, 1978.

disponer los dedos, y usan de los comunes y ordinarios, aviendo de usar de los extraordinarios, de lo qual nace tañerlas defectuosamente, levantando dedo antes de tiempo”<sup>236</sup>.

Estas prácticas corruptas no sólo serían consecuencia de las deficiencias de la formación, sino también de la falta de pretensiones y expectativas de las mismas tañedoras dentro de la institución, donde la cuestión del ascenso social o profesional como organista quedaba fuera de lugar. En este contexto, las exigencias sobre el manejo del instrumento de teclado se habrían reducido a lo indispensable para el servicio del coro, lo mismo que los conocimientos sobre canto llano y canto de órgano. Fray Juan Bermudo apunta claramente a esta cuestión en su *Arte tripharia* de 1550:

“Acordé de hazer tres artezicas breves, una de canto llano, otra de canto de órgano, y la tercera de tañer órganos. Todo quanto se pudieron abreviar se abreviaron. Suficientes son para dar en alguna manera noticia de la música, mayormente a religiosas, que son estudiosas, y no pretenden saber, sino el oficio divino”<sup>237</sup>.

Esta limitación de la suficiencia de las monjas tañedoras llevaría incluso a una particular adaptación y simplificación del repertorio, tal como nos cuenta, de nuevo, Francisco Correa:

“Algunos maestros de órgano an compuesto algunos medios registros doblados, esto es, de dos tiples y de dos baxones, para monjas, los quales por facilitarlos, los an hecho a quatro voces, pero en realidad de verdad bien se echa de ver, los inconvenientes y imperfecciones que tienen, que no son pequeños”<sup>238</sup>.

Sin duda, estas circunstancias habrán sido igualmente responsables de la permanencia en determinadas instituciones monacales de sistemas de solmisación particulares, como los descritos en el *Arte de canto llano, órgano y cifra* de 1649 para el convento de Santa Clara de Villafrechós, o de sistemas de tablatura específicos, como parece ocurrir en el ámbito dominico andaluz a partir del testimonio de la cifra del convento de madres dominicas del Espíritu Santo de Jerez de la Frontera<sup>239</sup>.

Al margen de estos testimonios, es verdad que también debieron existir monjas tañedoras de cierto relieve, formadas precisamente con señeros maestros, y cuya labor docente debió ser igualmente relevante en el seno de sus instituciones monásticas. Sería el caso de las dos berberiscas llamadas “las Alcázares”, discípulas de Francisco de Peraza I en Sevilla, quienes “merecieron ser maestras de muchas monjas en el convento de San Leandro desta ciudad”, según dice Francisco Pacheco<sup>240</sup>. También sería el caso de doña María Clavijo y de su hermana Ana María Grandes, “compositoras y ynstrumententistas” hijas de Bernardo Clavijo del Castillo, profesas en el monasterio de Nuestra Señora de la Piedad de Guadalajara<sup>241</sup> y de otra hija del maestro, doña

<sup>236</sup> CORREA, Francisco: *Facultad orgánica*, , fol. 25.

<sup>237</sup> BERMUDO, fray Juan: *Arte Tripharia*, fol. 3v.

<sup>238</sup> CORREA, Francisco: *Facultad orgánica*, fol. 8. Sobre este repertorio, también parte III, Fuentes perdidas, XIX.

<sup>239</sup> Sobre esta cuestión, véase parte III, Jerez.

<sup>240</sup> PACHECO, Francisco: *Libro de declaración de verdaderos retratos...*, p. 333.

<sup>241</sup> Ambas aparecen citadas en el testamento de Bernardo Clavijo de 1626, según recoge Barbieri en sus papeles. Biblioteca Nacional de España (E:Mn), Mss 14043/27. También, MOTA MURILLO, Rafael: “La familia del Castillo. Aportación a la biografía de Bernardo Clavijo del Castillo”, *NASS*, IV, 1-2, 1988, p. 195-99.

Bernandina, monja en el convento de Santo Domingo el Real de Madrid, que era “monstruo de naturaleza en la tecla y arpa”, según refería Vicente Espinel<sup>242</sup>.

Se conoce al menos un contrato de aprendizaje que vincula a una joven discípula, Gerónima González de León, con un maestro de cierto relieve, Lucas Rodríguez, organista de la catedral de Zamora. Fue suscrito en esta ciudad el 25 de junio de 1668 y presenta un plan de estudios claramente enfocado a la capacitación de la tañedora dentro de la función litúrgica, sin duda dentro del ámbito monástico, en el que está presente, por cierto, el dominio de la cifra:

“Primeramente que el dicho licenciado Lucas Rodríguez, como dicho es, ha de mostrar y enseñar a la dicha Gerónima González de León el dicho arte de organista y darla y enseñarla como abajo se dirá.

Ytem, que la susodicha ha de saber acompañar en el órgano salmos, misas y motetes de canto de órgano, por todos los términos naturales y accidentales, con primor y arte.

Ytem, ha de mostrar que la susodicha sabe tocar con destreza fantasía para los términos que es y fuere necesario, para quedar idónea y hábil.

Ytem, que ha de mostrar y enseñar a la dicha Gerónima de la Torre (sic) que la susodicha sabe cifra bien tocada y con arte que luzca y cause gusto.

Ytem, que la ha de enseñar y mostrar y saber la dicha aprendiz tocar contrapunto sobre tiple y contrabajo con toda destreza y soltura”<sup>243</sup>.

Nos es conocido otro contrato de aprendizaje de una joven doncella, esta vez con un tañedor de harpa, no sabemos si con vistas a una futura profesión en algún monasterio. Es el que suscribe en 1575 Juan Romero con Ana María, hija del mercader Juan de Medina, todos vecinos de Granada. En ese contrato, Juan Romero se obligaba a enseñar a la joven

“[...] a tañer de harpa y dalle seis meses de liciones, cada un día una lición, entre las cuales le a de mostrar de las presas, que así le muestre una fantasía y todo lo demás quel pudiere mostralle en ello y en mostralle templar y poner cuerdas”<sup>244</sup>.

El precio estipulado por este servicio sería de 28 reales, y el maestro se comprometía a no faltar ni un sólo día a su obligación. Las “presas” parece adquirir aquí el significado de “posiciones” o de “consonancias”, a partir de las cuales la discípula pudiese aprender una fantasía. Cobra especial relevancia en este contrato el aspecto de la afinación del instrumento y la sustitución de cuerdas, elementos esenciales para facilitar la independencia de la tañedora.

Sin duda, esas jóvenes músicas de sólida formación que hubiesen querido ingresar en un convento habrían sido muy bienvenidas. Lo normal es que, a cambio del ejercicio como

<sup>242</sup> ESPINEL, Vicente: *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1618, relación III, descanso 5.

<sup>243</sup> Archivo Histórico de Zamora, protocolo 1585, escribano Antonio Núñez de Gamboa, 25 de junio de 1668. El documento lo trae GARCÍA FRAILE, Dámaso: “Órgano histórico y fiesta barroca”, en *Actas del Simposio internacional El órgano histórico en Castilla y León (Salamanca, 1996)*, Junta de Castilla y León, 1999, p. 159-80.

<sup>244</sup> Granada, Archivo de Protocolos Notariales, legajo 198, fol. 831v. Recogido por RUIZ JIMÉNEZ, Juan: *La colegiata del Salvador en el contexto musical de Granada*. Tesis, Universidad de Granada, 1995, p. 209. En este estudio se presentan otros contratos de aprendizaje para instrumentistas del entorno granadino del siglo XVI.

músicas en la institución, fueran exentas en todo o en parte del pago de la dote<sup>245</sup>, pero parece que existieron casos en los que se contemplaba incluso una retribución dineraria fija. Así ocurrió, por ejemplo, con Isabel Gil Isla, quien suscribía un contrato con el Convento de Santa Clara de Abando el 30 de abril de 1743 para ingresar en la comunidad “con el empleo de maestra de música con la obligación de enseñar canto llano, canto de órgano, y órgano a las que fueren hábiles para ello”. Recibiría un pago de diez ducados al año por este servicio y dispondría, además, de “una zelda para los ynstrumentos y estudio”<sup>246</sup>. Casos parecidos de remuneración anual se documentan también en Ávila en 1756 y 1760<sup>247</sup>.

Como puede verse, la formación de las monjas músicas admitió muchas variantes. Pero todas ellas, en su conjunto, enfatizan cuán importante resultó su papel en el ámbito de las instituciones monásticas femeninas y, a su vez, ponen de relieve la importancia de esa franja poblacional en el entramado musical de las ciudades en la Edad Moderna<sup>248</sup>. Es de esperar que otros estudios en curso puedan aclarar más detalles sobre éstas y otras cuestiones en un futuro próximo.

Por lo que se refiere a monasterios masculinos, este panorama de formación endógena y exógena puede aceptarse en líneas generales, pero con importantes matices, ya que en esas instituciones se detecta un mayor contacto con el exterior y, al parecer, una mayor movilidad de los profesos. Además de numerosos frailes organeros caracterizados por su gran movilidad a lo largo y ancho de la Península Ibérica, también son abundantes las informaciones sobre la presencia de organistas conventuales en los tribunales de oposición a organistías y a plazas de maestro de capilla en colegiatas y catedrales, por ejemplo<sup>249</sup>. Incluso, hay que destacar la presencia ocasional de frailes al frente de algunos órganos catedralicios, como es el caso del trinitario fray Martín García de Olagüe en Cuenca<sup>250</sup>. Aunque faltan estudios detallados sobre estos aspectos, es posible que ejemplos aislados de una rica e intensa actividad musical conventual, como en el caso del monasterio de Santa Cruz de Coimbra, de San Lorenzo del Escorial o, en

<sup>245</sup> Sobre la cuestión de las monjas “remuneradas” de este modo, entre otros, OLARTE MARTÍNEZ, Matilde: “Retribución monetaria de la enseñanza musical en los conventos femeninos de clausura”, en *La mujer, creadora y trnsmisora de culturas en el área mediterránea: el Mediterráneo como ágora de encuentro. 1º encontre internacional de dones de la Mediterrània*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1992, p. 274-87; DE VICENTE DELGADO, Alfonso: “La actividad musical en los monasterios de monjas de Avila durante la Edad Moderna... y BAADE, Colleen: “Dos siglos de música y fiesta en los monasterios femeninos de Toledo”, en *Música de tecla en los monasterios femeninos y conventos de España, Portugal y las Américas*, Luisa Morales (ed.), Garrucha, Asociación Leal, 2011, p. 49-59, además de la versión inglesa del mismo artículo, en versión electrónica, BAADE, Colleen: “Two Centuries of Nun Musicians in Spain’s Imperial City”, *Trans, Revista transcultural de música*, 15, 2011 ([www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans), acceso septiembre 2013).

<sup>246</sup> Álava, Archivo Histórico Provincial, Sección de Protocolos Notariales, ESC 25895. La fuente es accesible digitalmente a través del portal PARES.

<sup>247</sup> Según los documentos publicados en DE VICENTE DELGADO, Alfonso: “La actividad musical en los monasterios de monjas de Avila durante la Edad Moderna...”

<sup>248</sup> Sobre ello, MORALES, Luisa: “Keyboards, feast and liturgy in Castilian female monasteries and convents during the early modern era”, en *Música de tecla en los monasterios femeninos y conventos de España, Portugal y las Américas*, Luisa Morales (ed.), Garrucha, Asociación Leal, 2011, p. 1-27.

<sup>249</sup> Sobre estos aspectos, JAMBOU, Louis: *Evolución del órgano español...*, p. 25-6; JAMBOU, Louis: “Los músicos de tecla en tiempos de Felipe II: viaje entre lo aldeano y lo cortesano”, *RMS*, XXI, 2, 1998, p. 453-76; BARRERO BALANDRÓN, José María y DE GRAAF, Gerard A.C.: *El órgano de Santa Marina la Real de León y la familia de Echavarría, organeros del Rey*, Universidad de León, 2004, p. 125-7-

<sup>250</sup> Sobre este organista, parte III, Oporto, I.1.



general, de los monasterios de la orden de San Jerónimo<sup>251</sup>, pudieran ser extrapolados, aunque con las debidas reservas, a otras instituciones monásticas masculinas de la Península durante los siglos XVI y XVII.

Conocemos al menos un contrato de aprendizaje que vincula a un clérigo de menores órdenes con un maestro de órgano de cierta solvencia. Es el suscrito en Sevilla por Pedro de León con el clérigo licenciado Pedro de Cátedra Faxardo, en enero de 1647. En este contraro, Pedro de Cátedra se compromete a enseñar a Pedro de León

“[...] a tañer de órgano versos de todos los tonos naturales y accidentales en término de órgano de treçe [palmos], seis obras largas y una de dos tiples y asimismo favordones para acompañar motete de *nobisdat* y acompañar contrabajos y la zifra de dicho órgano y a cantar todo el canto llano y canto de órgano”<sup>252</sup>.

Aparte de la concreta alusión a la enseñanza de la cifra, destaca en este caso el adiestramiento en “acompañar contrabajos”, alusión precisa a la técnica del bajo continuo, el aprendizaje de versos sobre términos accidentales y de “seis obras largas y una de dos tiples”, además de canto llano y canto de órgano, lo que configura un programa muy superior en exigencias a los descritos anteriormente, a desarrollar en tres años y por un precio total de 1200 reales. Todo ello supera largamente lo presentado en el resto de testimonios mencionados.

También nos son conocidos los nombres de fray Baltasar de la Plaza, del convento dominico de San Pablo de Sevilla, discípulo de Jerónimo de Peraza I y fray Juan de Cuéllar, organista del convento de la Santísima Trinidad de la misma ciudad, discípulo de su hermano Francisco de Peraza I<sup>253</sup>. También desde Sevilla es llamado al monasterio de El Escorial Pedro Martín, clérigo, al que se contrata en 1621 para que “tañese los días principales y diese lección a algunos hermanos de la escuela”<sup>254</sup>. En el mismo entorno jerónimo, conviene destacar el papel docente, entre otros, de fray Joseph

<sup>251</sup> Véase, entre otros, GONÇALVES DE PINHO, E.: *Santa Cruz de Coimbra, Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1981; HERNÁNDEZ, L.: “Música y culto divino en el Monasterio de El Escorial durante la estancia en él de la Orden de S. Jerónimo”, en *La Música en el Monasterio del Escorial*, Actas del Simposium, Madrid, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 1992, p. 75-122; LOLO, Begoña: “Aproximación a la capilla de música del Monasterio de El Escorial”, en *La Música en el Monasterio del Escorial*, Actas del Simposium, Madrid, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 1992, p. 343-90; JAMBOU, Louis: “La función del órgano en los oficios litúrgicos del Monasterio de El Escorial a finales del siglo XVI”, en *La Música en el Monasterio del Escorial*, Actas del Simposium, Madrid, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 1992, p. 391-426; DE VICENTE DELGADO, Alfonso: *Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)*. Tesis, Universidad Complutense de Madrid, 2010 y SÁNCHEZ, Gustavo: “Nuevas fuentes para el estudio de la música monástica: las Actas Generales de la Orden de San Jerónimo”, *RSM*, 35, 2, 2012, p. 155-95.

<sup>252</sup> Sevilla, Archivo Histórico Provincial, Protocolos Notariales, oficio 13, legajo 8061, libro 1º de 1647, e de enero, fol. 10. Citado en BEJARANO PELLICER, Clara: *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla-Fundación Focus Avengoa, 2013, p. 58, donde hay referencia a otros contratos de aprendizaje entre ministriles. Presento, no obstante, mi propia transcripción del pasaje, agradeciendo a Juan Ruiz Jiménez el haberme facilitado copia del documento original en agosto de 2013.

<sup>253</sup> Sobre ello, parte III, Correa, I.3.

<sup>254</sup> *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, ed. Emilio Casares, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1986, vol. 1, p. 315. También, DE VICENTE DELGADO, Alfonso: *Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la orden de San Jerónimo...*, p. 226.

de Perandreu en el monasterio de San Bartolomé de Lupiana<sup>255</sup>. Y, finalmente, por su relación con algunas de las fuentes aquí en estudio, recordemos el magisterio de Andrés Lorente sobre el franciscano fray Antonio Martín y Coll en Alcalá de Henares<sup>256</sup>.

En el panorama expuesto, conviene recalcar que el acceso a la condición eclesiástica, regular o secular en sus diferentes niveles, habría exigido a los aspirantes el conocimiento de los rudimentos del canto llano, indispensable para el servicio del coro. A partir de ese nivel mínimo, una mayor pericia en la práctica del canto llano, del canto de órgano, de la composición o del arte de tañer algún instrumento podría haber supuesto ventajas dentro de un mismo *status*. En el caso de las novicias tañedoras, la exención del pago de la dote, según se ha dicho; en el ámbito secular, un mejor posicionamiento para un posterior ascenso jerárquico, con la consiguiente mejora del poder adquisitivo, del rango y del prestigio social.

La conclusión del prólogo del *Libro de cifra nueva* de Luis Venegas de Henestrosa se refiere a esta cuestión y enfatiza el papel de la edición en ese contexto, pero extiende el caso también a los sacristanes, a los que se exigía una mínima pericia en cantar y eventualmente tañer para ser recibidos en las iglesias parroquiales:

“Bien tengo entendido, que ha dilatar un año, o dos la impresión deste libro, fuera más perfecto, pero tengo en mucho más el provecho que es este tiempo podría sacar el otro que esta recogido tañendo, o oyendo tañer un psalmo, para levantar su spiritu a Dios, o del otro sacristán, que por no saber tañer un poco no lo reciben, o la otra que quiere ser monja etc. que lo que me podría succeder en que saliesse muy limado y en perfección”<sup>257</sup>.

En efecto, la confluencia de los oficios de organista y sacristán en un mismo individuo, especialmente en las iglesias rurales, constituye un fenómeno que ha sido bien documentado por Louis Jambou<sup>258</sup>. A esos datos, puede añadirse un interesante documento de 1572 que nos presenta a uno de estos sacristanes, Melchor de Soria, elevado incluso a la categoría de maestro, cuando suscribe un contrato para enseñar a tañer órgano y monacordio a Andrés de Monsalud:

“Sepan quantos esta carta vieren como yo, Melchor de Soria, sacristán que soy de la yglesia de Sr. Santiago desta ciudad [de Guadalajara], otorgo e conozco por esta presenta carta e me obligo a mostrar a vos, Andrés de Monsalud, vezino de Pareja questáis presente a tañer la tecla en órgano y monacordio todo lo que se requiere saber en él que yo os pudiese mostrar y su avilidad le vastare en un año que corre y se quenta desde el día de San Miguel próximo pasado deste presente año hasta el día de San Miguel del año que verná de mill e quinientos e setena e tres años e se entiende que le ha de enseñar para poder oficiar una missa y otros sones diferentes para vísperas y que en todo este tiempo le tengo de dar de comer e beber e cama en que duerma

<sup>255</sup> Sobre este personaje, DE VICENTE DELGADO, Alfonso: *Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la orden de San Jerónimo...* y DE VICENTE DELGADO, Alfonso: “Noticias biográficas sobre algunos monjes jerónimos, compositores de música para teclado”, *Música de tecla en los monasterios femeninos y conventos de España, Portugal y las Américas*, Luisa Morales (ed.), Garrucha, Asociación Leal, 2011, p. 227-45.

<sup>256</sup> Sobre esta relación, parte III, *Pensil deleitoso*, III.1.5.

<sup>257</sup> VENEGAS DE HENESTROSA, Luis: *Libro de cifra nueva*, prólogo y argumento deste libro.

<sup>258</sup> Sobre la cuestión, JAMBOU, Louis: *Evolución del órgano español...*, p. 38-9; JAMBOU, Louis: “Reflexiones sobre la Iglesia, el órgano y su música en los siglos modernos”, *Memoria Ecclesiae*, Asociación de Archiveros de la Iglesia en España, XXXI, 2008, p. 211-50 y, sobre todo, con datos documentales concretos, JAMBOU, Louis: “Reflexiones y documentos sobre dinastías de maestros de capilla y organistas de los siglos XVI-XVIII”, *NASS*, XII, 2, 1996, p. 161-84.

por un mes hasta que la traiga de su tierra e por razón de lo susodicho me a de dar veinte e quatro ducados por todo ello, y me obligo en todo el dicho tiempo e en comedio dél no le echaré de la dicha mi casa y le mostraré todo lo que dicho es segund y de la manera que aquí es so pena que luego pueda tomar otro maestro que le muestre el dicho oficio, e por lo que más le costare me pueda dar e esecutar y sea creído por su juramente sin otra aberiguación ni declaración alguna [...]”<sup>259</sup>.

El texto presenta muchos elementos de interés. Por una parte, la simple ubicación geográfica de los contratantes, Guadalajara, en el entorno donde poco antes había residido Luis Venegas de Henestrosa<sup>260</sup>. Quizás no es aventurado suponer que este sacristán hubiese sido un beneficiario directo del *Libro de cifra nueva* o que se hubiese encontrado bajo su inmediato radio de acción. Por otro lado, merece ser destacada la relación maestro-discípulo que se establece entre un sacristán de la capital y un personaje de un ámbito rural, en la Alcarria Alta, probable aspirante también a sacristán, en su municipio o en otro lugar de mayor rango. El tiempo de docencia es, en efecto, muy reducido: un año. En ese tiempo “se entiende que le ha de enseñar para poder oficiar una missa y otros sones diferentes para vísperas”, esto es, lo suficiente para ejercer en un puesto parroquial.

Se conoce otro contrato de aprendizaje de organista que vincula al parecer, a dos seglares. Es el suscrito el 18 de abril de 1611 por Joan Martí, “mestre d’orga de la Seu” de Gerona, y el hijo de Joan Rius, Llätzer Rius<sup>261</sup>. En este contrato, el primero se comprometía a enseñar al segundo a hacer “cláusules y meditaciones y finals... en tots los vuyt tons naturals” y debía instruirle sobre “com y de què manera se ha de acompanyar una veu sola, y de amostrar y adoctrinar-li lo modo y forma de què manera se ha se sonar de improvís un motet a vuyt veus, çò és ab la consonància de aquell, axí y segons en dit art es practica y se acostuma de fer”. Además, el maestro debería darle “setze tentos o tons dels millors que ell tindrà, çò és dos de cada to”, además de “vuyt falsbordons glosats y moltas altrás y diversas glosas de tiple per a gaytilla, çò és per los vuyt tons”.

A partir de todo lo dicho, se puede intentar trazar una trama de relaciones entre maestros y discípulos de todo orden y condición en el ámbito hispano, en la que intervienen seglares, clérigos y monjas ejerciendo el magisterio entre iguales o en relación transversal, con la única excepción, quizás, de mujeres músicas enseñando a varones, todavía no documentadas.

Por otra parte, las evidencias expuestas enfatizan la relación entre la práctica organística y el estado clerical en el mundo hispano de los siglos XVI al XVIII. En un contexto en el que el órgano es considerado un objeto sonoro indispensable para la liturgia, la enseñanza del instrumento de teclado se convirtió en una actividad imprescindible que desarrolló sus propias herramientas docentes. Entre ellas, la cifra alcanzó un notable protagonismo y proporcionó excelentes resultados.

<sup>259</sup> Guadalajara, Archivo Histórico Provincial, protocolo 164, escribano Gaspar de Campos, año 1572. Citado en la web de Antonio Herrera Casado, *Música y músicos de Guadalajara*: <http://www.herreracasado.com/1980/04/19/musica-y-musicos-de-guadalajara/> (acceso agosto 2013).

<sup>260</sup> Recuérdese que, hasta su muerte en 1570, Luis Venegas de Henestrosa había residido en Taracena, muy cerca de Guadalajara. Véase, parte III, Venegas, I.3.

<sup>261</sup> Es citado, sin aportar transcripción del documento completo, en GREGORI i CIFRÉ, Josep Maria: “La docència de l’orgue a la primeria del segle XVII a Girona: notes per a l’estudi de l’acompanyament continu a Catalunya”, *Recerca Musicològica*, VIII, 1988, p. 135-8.

El pequeño muestrario que se ha presentado resulta suficiente para hacer entender que el nivel de capacitación de los tañedores de tecla en el ámbito hispano durante el periodo de estudio debía ser muy variable. Bermudo, notable observador de la realidad de su tiempo ya insiste en que los avisos y reprehensiones que jalonan sus obras van destinados sólo a los “bárbaros tañedores” y que no tienen cuenta con los maestros consumados:

“Así que mis argumentos y contradicción no corren contra los claros tañedores. Contra los barbaros (que antes de saber el camino llano de las teclas blancas, se meten en las breñas de la música nueva) arguyo. Estos tales que deprienden sin maestro, sin arte, y no sin trabajo, adulteran la música”<sup>262</sup>.

Entre estos bárbaros tañedores, habría algunos que ni siquiera deseaban salir de su propia ignorancia, contra los que Bermudo arremete con contundencia en sus escritos. Por desgracia, otros deseosos de aprender quizás no encontraron en su camino ni maestros ni cifras que hicieran más llano su camino.

#### II.4.- Cifra y órdenes monásticas

El *Arte de canto llano, órgano y cifra* que fray Tomás Gómez publica en Madrid sale a la luz “por decreto de la sagrada congregación cisterciense de N.P.S. Bernardo, en los Reynos de la Corona de Castilla, y León, en su Capítulo intermedio deste año de 1649”. Aunque desconocemos las resoluciones de ese capítulo, parece claro que la edición fue impulsada por la propia congregación cisterciense para uso en sus monasterios. En este mismo opúsculo, se reconoce que “la cifra impresa de Antonio de Cabezón tiene dúos, y tercios para principantes, y obras de primor, para hazer consumados organistas”, y recomienda:

“Importaría mucho el servicio de Dios, que la hubiese en todos los monasterios, o papeles de cifra equivalentes”<sup>263</sup>.

En mi opinión, este texto es una prueba no sólo de la pervivencia de la música de Cabezón todavía a mediados del siglo XVII sino, sobre todo, de la presencia de la cifra como herramienta de aprendizaje en el seno de las instituciones monásticas.

El mismo ejemplar de las *Obras de música* de Cabezón conservado en la Biblioteca Nacional de España (E:Mn, R-3891), lleva en la portada la firma de un fraile, fray Esteban Mínez (¿Núñez o Martínez?), que parece ser el autor de las anotaciones que aparecen en el volumen, aunque por desgracia no ha sido posible identificar su orden de procedencia<sup>264</sup>. También el ejemplar conservado en la Biblioteca del Congreso de Washington lleva la anotación “Do uso do irmão frei Gaspar de S. João”<sup>265</sup>, todo ello sin contar el ejemplar aún conservado en el monasterio de El Escorial.

<sup>262</sup> BERMUDO, fray Juan: *Declaración*, libro quarto, capítulo XXIV, Alabança de tañedores, fol. 73.

<sup>263</sup> Sobre todo lo concerniente a esta fuente, parte III, *Arte* 1649.

<sup>264</sup> Véase, parte III, *Addenda* a las *Obras de música* de Cabezón.

<sup>265</sup> VALENÇA, Manuel: *A arte organística em Portugal (ca. 1326-1750)*, Braga, Editorial Franciscana, 1990, p. 98.

De las anotaciones que aparecen en algunos ejemplares de la *Facultad orgánica* de Francisco Correa, cabe deducir que la obra tuvo también notable difusión en monasterios de Castilla y Portugal. Uno de esos ejemplares, actualmente conservado en la Biblioteca Nacional (E:Mn, R-14069), pasó por las manos de fray José Madaria, organista del monasterio benedictino de San Martín en Madrid a principios del siglo XVIII<sup>266</sup>. En relación con la misma orden, cabe considerar los fragmentos en cifra de Carrión de los Condes, que fueron localizados durante los trabajos de excavación llevados a cabo en el monasterio de San Zoilo de esta ciudad castellana<sup>267</sup>.

Por su parte, la primera parte del manuscrito *Pensil deleitoso* copiado en cifra por fray Antonio Martín y Coll, muestra el uso de la cifra por parte del franciscano durante su periodo de aprendizaje con el maestro Andrés Lorente en Alcalá<sup>268</sup>, mientras que del *Quadern en xifra* conservado en el Biblioteca de Cataluña podemos adivinar su adscripción a alguna institución monástica, probablemente femenina, en su lugar de origen, Mallorca<sup>269</sup>. Lo mismo podría ser el caso para el *Libro de cyfra* de Oporto, cuya relación con alguna orden monástica se sospecha, aunque no se ha podido determinar con exactitud<sup>270</sup>.

Entre las obras ya perdidas, también sabemos que los cuatro libros de música en cifra que Diego del Castillo preparó con la ayuda del copista de la Capilla Real Isaac Bertout en 1591, estaban destinados al uso de los organistas jerónimos del monasterio de El Escorial<sup>271</sup>.

Pero, dejando aparte estos fogonazos de información sobre la presencia de cifras en los monasterios, salen a la luz durante esta investigación algunos datos que podrían apuntar incluso hacia la existencia de prácticas notacionales particulares en el seno de algunas de esas órdenes religiosas.

El caso más claro parece ser el del manuscrito de Jerez de la Frontera. Localizado en el convento del Espíritu Santo de monjas dominicas de esta ciudad, sus cifras alfabéticas encuentran reflejo en las inscripciones que se ven sobre el teclado del órgano del monasterio de Santa Catalina de madres dominicas de Osuna. El mismo tipo de cifra alfabética aparece también en el realejo construido en Sevilla para el convento de dominicas de Santa Catalina de Santa Cruz de la Palma, lo que podría ser indicio del uso de esta forma de notación en diferentes casas de la orden<sup>272</sup>.

Por su parte, cabe considerar el manuscrito M 896 de la Biblioteca de Cataluña. Esta fuente procede de la biblioteca de Eduard Toda i Güell (1855-1941), que se ubicaba en su residencia del ex-monasterio franciscano de San Miguel de Escornalbou, en Riudecanyes (Tarragona). En base a esto, no es posible determinar, sin más, su adscripción a la orden franciscana, pero es significativa la identidad entre sus cifras numéricas de tipo continuo para harpa y las que se encuentran en el manuscrito Senorami procedente del convento franciscano de Balaguer<sup>273</sup>. El mismo tipo de cifra,

<sup>266</sup> Parte III, *Addenda* a la *Facultad orgánica* en E:Mn.

<sup>267</sup> Parte III, Carrión.

<sup>268</sup> Parte III, *Pensil deleitoso*, I y IV.

<sup>269</sup> Parte III, *Quadern*, I.

<sup>270</sup> Parte III, Oporto, I.

<sup>271</sup> Parte III, Fuentes perdidas, XI.

<sup>272</sup> Véase más abajo, apartado V.2. y parte III, Jerez, IV.

<sup>273</sup> Ver parte III, Senorami y Escornalbou.

heredera de la propuesta por el también franciscano fray Juan Bermudo en sus escritos de 1550 y 1555<sup>274</sup>, es aún descrita por otro miembro de la misma orden, fray Pablo Nassarre, en su *Escuela música* de 1724<sup>275</sup>. La cuestión alcanza incluso a Marin Mersenne, el franciscano mínimo francés que propone el mismo tipo de cifras para el harpa y el teclado en su *Harmonie universelle* de 1636<sup>276</sup>.

Por desgracia, la cantidad de fuentes disponibles no permite una indagación más en profundidad en estos aspectos que, sin duda, sugieren la configuración de un mapa de difusión de las cifras en el que las órdenes monásticas parecen haber jugado un importante papel.

### III.- ASPECTOS NOTACIONALES

En el capítulo que sigue nos toca ocuparnos de algunos aspectos notacionales de las cifras hispanas para teclado. Fijamos nuestra atención, primeramente, en las “artes de cifra” que presentan los impresos y algún manuscrito. Estos documentos funcionan como manuales de descodificación del sistema de notación, con un papel semejante al que desempeñaban las tablas de ornamentos en los impresos franceses del siglo XVII o, más propiamente, las tablas de signos que preceden muchas ediciones de música contemporánea con notación no figurada.

Más tarde, propongo un repaso a los detalles más significativos de las cifras en estudio. Esa exploración nos conducirá a plantear una panorámica sobre la cuestión del ámbito diatónico y cromático de las cifras y su relación con el problema del temple o temperamento en la música instrumental hispana de los siglos XVI al XVIII.

#### III.1.- Declaración de la cifra

Todos los impresos de música en cifra que aquí se analizan, sean para tecla, para harpa o para vihuela, presentan un texto que precede a la música bajo el título de “declaración de cifra”, “arte de cifra”, “reglas” o “avisos”. Este tipo de texto, de longitud variable, presenta una explicación detallada de los aspectos notacionales del sistema que en tal impreso se usa y, en este sentido, pueden entenderse como claves para la descodificación de la música cifrada. Su presencia se justifica en ejemplares de los que se espera una amplia difusión, con el fin de garantizar que cualquier usuario, esté familiarizado o no con esa cifra, podrá alcanzar a descifrar el contenido musical de la edición. Naturalmente, su presencia es ineludible en los casos en los que se presenta una cifra nueva o innovaciones sobre el sistema precedente. Luis de Narváez, por ejemplo, presenta su declaración de 1538 así:

“Considerando que ay personas que no entenderían las cifras de tañer, a lo menos algunos primores que para la claridad dellas yo he inventado, me he movido a poner al cabo desde libro algunas reglas con las quales sabiendo cantar un poco de canto de órgano, muy fácilmente se

<sup>274</sup> Parte III, Bermudo, IX.3.

<sup>275</sup> Parte III, Nassarre, I.2.

<sup>276</sup> Sobre esta cuestión, parte III, Bermudo, IX.3.

puede poner en la vihuela y entender algunas dubdas que podrían ignorar a no aver preceptos para sabellas”<sup>277</sup>.

Sin embargo, Gonzalo de Baena, en su *Arte novamente inventada* de 1540, concluye su declaración de este modo:

“Todas estas reglas que son relatadas solamente para los que no son tanto engeñosos o que no tienen principios aprendidos, como los moços o niñas y otros semejantes, porque para todo lo al solamente la primera regla basta”<sup>278</sup>.

Esa primer regla no es sino el precepto de recortar y pegar sobre las teclas del instrumento las letras pintadas, a imitación del órgano que presenta el impreso en el grabado de su portada y que constituye, en este caso, parte fundamental de la declaración de la cifra del libro de Baena.

La ausencia de este tipo de declaración en los manuscritos delata inmediatamente el uso más bien privado de estos. Pero el *Libro de cyfra* de Oporto resulta excepcional en este sentido ya que es el único manuscrito que trae un completo “Arte de sifra”. El detalle podría apuntar a una voluntad de llevar el volumen a la imprenta o, simplemente, de dotarlo de cierta entidad como libro de referencia para un uso comunitario o para la elaboración de copias posteriores.

En ausencia de estas declaraciones, el proceso de descodificación de las fuentes manuscritas se realiza conforme a la tipología de la cifra y a partir de otras declaraciones de referencia. Sin embargo, hay que aceptar que todas las cifras presentan particularidades de mayor o menor entidad, de modo que, en ocasiones, el establecimiento de ciertos detalles de la clave sólo es posible tras un trabajo continuado de observación y transcripción a partir de la propia fuente.

Los asuntos tratados en estas declaraciones de cifra guardan cierta uniformidad. Esto es así hasta el punto de que, por ejemplo, el impreso de Esteban Daza (1576) prácticamente copia los textos ya aparecidos en el libro de Narváez (1538), del mismo modo que el *Libro de cyfra* de Oporto (ca. 1720-30) simplemente traduce al portugués, bastante a la letra, el capítulo cuarto del *Arte de canto llano, órgano, y cifra* de fray Tomás Gómez publicado en Madrid en 1649<sup>279</sup>, adaptación, a su vez, de la *Declaración de la cifra* que precede a las *Obras de música* de Antonio de Cabezón de 1578<sup>280</sup>.

Propongo a continuación un resumen de los elementos notacionales que se describen en estas declaraciones de cifra. Advierto, no obstante, que la descripción precisa de cada uno de los sistemas y de sus peculiaridades se encuentra en el capítulo correspondiente a cada fuente, en la parte III de este trabajo, adonde remito en cada caso.

<sup>277</sup> NARVÁEZ, Luis de: *Los seys libros del Delphin, de música de cifras para vihuela*, Valladolid, Diego Hernández de Córdoba, 1538, s.fol.

<sup>278</sup> BAENA, Gonzalo de: *Arte novamente inventada pera aprender a tanger*, Lisboa, German Galharde, 1540, fol. 6v.

<sup>279</sup> *Arte de canto llano, órgano, y cifra, junto con el de cantar sin mutanças, altamente fundado en sus principios de Arthmética y Música*, Madrid, Imprenta Real, 1649, Capítulo cuarto, Arte de cifra, fol. 20. Este detalle es citado en ESSES, Maurice: *Dances and instrumental diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries*, Pendragon Press, 1992, vol. 1, p. 266. Véase, parte III, Oporto, III.

<sup>280</sup> Sobre esta cuestión, parte III, Arte 1649, I.2.

### III.1.1.- La pauta

El primer elemento que se describe en los artes de cifra es el funcionamiento de la pauta. En el caso de los instrumentos de mástil, el formato de la pauta se describe en su relación con las cuerdas u órdenes del instrumento, para lo que existen dos variantes: con la cuerda prima representada sobre la línea superior, como ocurre en el impreso de Luis de Milán, o con la cuerda prima representada sobre la línea inferior, como ocurre en el resto de los impresos de vihuela y guitarra.

En el caso de la tecla, la relación se establece entre la pauta y la disposición polifónica de las voces de *cantus*, *altus*, *tenor* y *bassus*. Esta disposición es invariable, de agudo a grave y de arriba a abajo, para todas las fuentes. El número de voces de la composición tiene correspondencia con el número de líneas de la pauta. En casos excepcionales, como ocurre en el *Quadern* de Barcelona, se usarán líneas adicionales superiores o inferiores para figurar voces adicionales, generalmente en las cláusulas.

En el caso de las fuentes para harpa de los siglos XVII y XVIII, las líneas horizontales de la pauta no tienen una adscripción a voces de la polifonía sino al reparto de las voces con relación a las dos manos. Como regla general, las tres líneas superiores corresponden a los puntos ejecutados con la mano derecha, con los dedos pulgar, índice y medio, respectivamente; la línea inferior corresponde al bajo, asignado al dedo medio la mano izquierda. Cuando en algún pasaje esta disposición cambia y las voces se reparten dos para cada mano, se introduce un pequeño trazo de separación entre las cifras de la segunda y tercera líneas. Las notas adicionales de los puntos llenos se cifran sobre líneas adicionales superiores o inferiores o se representan mediante las abreviaturas o, s, q (octava, sexta, quinta), con variantes gráficas para la ejecución abierta o cerrada (octava más quinta, sexta más tercera y quinta más tercera) de la mano izquierda.

Sin embargo, en los manuscritos Senorami y Escornalbou es la línea superior del tetragrama la que establece la división entre las manos. Las cifras colocadas sobre esta línea, fuera del sistema, corresponden a la mano izquierda; las que se colocan entre las líneas del tetragrama, a la mano derecha, con asignación correspondiente a los dedos pulgar, índice y largo.

Hay que citar también varios casos especiales en cuanto a la configuración de la pauta. Primeramente, en las cifras de Gonzalo de Baena, esa pauta adquiere un formato reticular, único en el panorama hispano. En el caso de las cifras para harpa y órgano de Alonso Mudarra, se trata de una pauta extendida a catorce líneas y trece espacios que prescinde por completo de la distribución polifónica de las voces o del reparto de manos. Por otra parte, las cifras de Antonio Valente, colocadas encima o debajo de una sólo línea que establece el reparto entre mano derecha e izquierda, siguiendo el modelo, sin duda, de la intavolatura italiana para teclado. También conviene considerar la pauta imaginaria, sin líneas, utilizada por Luis Venegas de Henestrosa para la notación de la última pieza de su *Libro de cifra nueva*, ejemplo extremo de simplificación de la escritura cifrada.



### III.1.2.- Números, letras y demás signos

El segundo aspecto a definir en las declaraciones de cifra es la descripción del significado de los números y letras que se usen, es decir, la descripción de las cifras propiamente dichas. En las cifras para instrumentos de mástil, estos números o letras se relacionan con los trastes y definen las sucesivas posiciones de la mano izquierda sobre el mástil. En el caso de la tecla, en el harpa o el psalterio, la asociación se produce entre el signo representado y las teclas o cuerdas del respectivo instrumento.

En el *Libro de cifra nueva*, la asociación entre cifras, teclas del monacordio, trastes de la vihuela o cuerdas del harpa se realiza mediante la incorporación a la declaración de la cifra de un grabado que presenta a los tres instrumentos y cuyo papel es semejante al del órgano representado en la portada del *Arte novamente inventada pera aprender a tanger* de Gonzalo de Baena. Grabados semejantes se encuentran también en el *Livre plaisant* y en *Luz y norte musical* de Ruiz de Ribayaz y estaban previstos en la impresión de las *Obras de música* de Antonio de Cabezón, aunque en este caso parece que no llegaron a realizarse.

La disposición de tales números o letras determina asimismo el ámbito diatónico y cromático en el que se desenvuelve la música de la fuente, asunto que merecerá consideración separada más abajo<sup>281</sup>.

Aparte de las letras o números que forman la base notacional de la cifra, hay que considerar los elementos gráficos adicionales utilizados para la indicación de puntos sostenidos y bemoles. Totalmente ausentes en la música para harpa de una orden, como en el manuscrito Senorami de Barcelona, estos signos admiten algunas variables. Venegas de Henestrosa, señala el sostenido con una doble barra inclinada colocada a la derecha de la cifra correspondiente (/), signo que no vuelve a encontrarse sino en el *Quadern en xifra* de Barcelona. El resto de fuentes prefiere un asterisco (\*), una cruz (x) o la grafía misma del sostenido (#) para este fin, que se coloca, delante, detrás, arriba o abajo de la cifra según las posibilidades espaciales de representación dentro de la pauta. El bemol adquiere siempre la forma habitual que conocemos por la notación de canto de órgano, una b redonda (b), colocada delante o detrás de la cifra correspondiente.

Dentro de los márgenes impuestos por el sistema modal y por las tipologías del temple de los siglos XVI y XVII, las notas alteradas o *coniunctae* ordinarias serían B y Eb más F#, C# y G#. La mayor parte de las fuentes que aquí se analizan se mantienen dentro de este ámbito cromático. No obstante, aparecen también cifras excepcionales para denotar alteraciones extraordinarias (D# y Ab), al menos en la *Facultad orgánica* de Correa y en el manuscrito *Pensil deleitoso*, ejecutables en instrumentos dotados de subsemitonos. Excepto en estos casos, lo normal en fuentes más tardías es la utilización de las cifras ordinarias para figurar las alteraciones extraordinarias. Así ocurre en el *Quadern en xifra* de Barcelona, en el *Libro de cyfra* de Oporto o en el manuscrito de Jerez, pero también en el *Compendio numeroso* de Fernández de Huete<sup>282</sup>.

Otro asunto importante en la consideración de las fuentes es la utilización de signos de pausa y de ligadura o tenido. Su completa ausencia distingue a las cifras para harpa de

<sup>281</sup> Véase apartado III.2.1.

<sup>282</sup> Para toda esta cuestión, véase más abajo, apartado III.2.2.

las de tecla. Tanto en el libro de Baena como en el de Venegas, se prescinde del signo de ligadura, al ser considerado superfluo. Sin embargo, se introduce de forma sistemática en las *Obras de música* de Cabezón y en la *Facultad orgánica* de Correa. En los manuscritos, lo normal es encontrar un uso menos sistemático de ambos signos, especialmente en las fuentes más tardías, influidas, sin duda, por la notación para harpa.

Un aspecto interesante de los impresos hispanos para vihuela, es la utilización de cifras coloradas o diferenciadas mediante puntos o vírgulas para señalar la voz que se debe cantar, asunto que se trata más adelante<sup>283</sup>.

### III.1.3.- La secuencia de lectura

Algunas declaraciones de cifra incluyen también instrucciones para encaminar la lectura secuenciada de las cifras de izquierda a derecha, con mención a la ejecución simultánea de las consonancias, de las cifras alineadas en la vertical y de los pasos sueltos con relación al concepto de compás. En las cifras para vihuela, esa sincronía entre cifras alineadas verticalmente se enfatiza a veces mediante la colocación de puntos de guía en los espacios de la pauta, detalle que también incorporan las cifras para harpa y órgano de Alonso de Mudarra. Sin embargo, creo que estas elementales indicaciones se relacionan simplemente con la forma organizativa de la pauta en relación al compás y no tienen, en principio, una aplicación estricta desde el punto de vista de la interpretación. Esto es especialmente claro en el caso de los instrumentos de mástil, del harpa o de los cordófonos de teclado, en los que el uso de arpegios o “harpeados” resultará ser práctica habitual, al menos desde principios del siglo XVII si no antes<sup>284</sup>.

Entre las fuentes aquí estudiadas, sólo el *Compendio numeroso* de Fernández de Huete (1702-1704) presenta una descripción precisa de la ejecución de tales harpeados<sup>285</sup>, aunque la primera aparición como tal en la música escrita se encuentra ya en las *Obras de música* de Antonio de Cabezón, en 1578<sup>286</sup>.

### III.1.4.- Compás y tiempo

Viene definido siempre como el espacio físico que hay entre dos de las líneas divisorias que atraviesan la pauta verticalmente. Se asimila al concepto de tiempo que hay de un golpe a otro o, más exactamente, a la “cantidad de tiempo” que hay desde el dar de un compás al dar del siguiente en el sentido de lectura de izquierda a derecha, y se ejemplifica por medio de un movimiento de dar y alzar de la mano o del pie<sup>287</sup>.

<sup>283</sup> Véase apartado III.1.11.

<sup>284</sup> Para un panorama sobre esta cuestión, TAGLIAVINI, Luigi Ferdinando: “The art of ‘not leaving the instrument empty’. Comments on early Italian harpsichord playing”, *Early music*, 11, 3, july 1983, p. 299-308.

<sup>285</sup> Véase parte III, Huete, IV.1.2.

<sup>286</sup> Sobre este aspecto, parte III, Cabezón, IV.3.

<sup>287</sup> Para un estudio de referencia sobre la evolución del concepto de compás en España, GONZÁLEZ-VALLE, José Vicente: “El compás como término musical en España”, *NASS*, XXII, 2006, p. 191-252, quien, sin embargo, no considera las fuentes de música práctica en cifra en su estudio.

Ese compás en la cifra ocupa por defecto el valor de una semibreve, con muy pocas excepciones<sup>288</sup>. De esta manera, no se precisa de la utilización de signos de compás de tipo mensural, excepto para la expresión de los compases ternarios o de proporción. Las signatures de tiempo, cuando aparecen, quedan reservadas para la expresión de la velocidad de ejecución, tiempo o *tempo*. Vienen apoyadas en ocasiones por medio de indicaciones verbales como *apriessa*, *apresurado*, *batido*, *bien mesurado*, *despacio*, *a espacio*, etc., antecedentes de las expresiones italianas introducidas en la música al filo de 1600.

Este tipo de indicaciones verbales aparece por vez primera en *El maestro* de Luis de Milán (1536) y se asocia a signatures de tiempo concretas en los impresos de Luis de Narváez (1538), Alonso de Mudarra (1546), Enrique de Valderrábano (1547), Antonio de Cabezón (1578) y Francisco Correa (1626), tal como se muestra en la tabla 2.

Tabla 2: Signaturas binarias de tiempo					
Milán	1536		<i>bien mesurado</i>	<i>algún tanto apriessa algo apriessa algo apresurado</i>	<i>apressurado o batido</i>
Narváez	1538		<i>compasillo muy de espacio</i> ♢		<i>compasillo algo aprisa</i> ♢
Mudarra	1540		<i>despacio</i> ♢ breve al compás	<i>ni muy apriessa ni muy a espacio</i> ♣ semibreve al compás	<i>apriessa</i> ♢ semibreve al compás
Valderrábano	1547		<i>a espacio</i> ♢·	<i>más apriessa</i> ♢:	<i>muy más apriessa</i> ♢::
Pisador	1551		<i>despacio</i>	♢	
Cabezón	1578		♢	♣	○
Correa	1626	<i>el más grave de todos</i> ○	<i>a espacio</i> ♣	<i>ni a espacio ni apriessa</i> ♢	<i>andado, ligero veloz</i> ♢

Como se observará, algunas de estas signatures de tiempo mantienen la fisionomía de las correspondientes signatures mensurales, pero es importante poner de relieve que su significado en la cifra es completamente independiente de su significado original. Otras signatures, como las de Valderrábano, son sencillamente inventadas para este fin, de modo que no cabe confusión alguna sobre su relación con el sistema mensural. En el sistema de Correa, algunos signos conocidos por otras fuentes polifónicas o en cifra adquieren simplemente un nuevo significado, puramente convencional, en el contexto del impreso de 1626<sup>289</sup>. En el caso de las *Obras de música* de Antonio de Cabezón,

<sup>288</sup> Entre ellas, se encuentra el compás ♢ que usa Alonso de Mudarra en sus *Tres libros de musica en cifra* (1546), en el que cada compás abarca una breve.

<sup>289</sup> Este asunto se desarrolla por extenso en parte III, Correa, V.1.

Hernando obvió establecer una correspondencia entre las signatures que se utilizan en el impreso y las correspondientes indicaciones verbales de tiempo, lo que, por desgracia, dificulta notablemente la comprensión de este aspecto notacional en la obra de su padre<sup>290</sup>.

Cuanto se viene diciendo aquí resulta esencial para erradicar cualquier intento de asimilar estas signatures de la cifra hispana a las signatures mensurales de la notación en canto de órgano. Esa asimilación no lleva más que a un estado de total confusión sobre esta cuestión, en el que ya quedaron envueltos Charles Jacobs o Hoyle Carpenter<sup>291</sup>, entre otros, y en el que vuelve a entrar Bernal Ripoll más recientemente<sup>292</sup>. Todo se complica si tomamos en consideración algunas transcripciones modernas de este repertorio en las que las signatures originales han sido sustituidas por signatures de compás modernas<sup>293</sup>, a veces incluso habiendo procedido previamente a la reducción de los valores de la cifra<sup>294</sup>. En estas situaciones, sólo el acceso al texto original en cifra puede proporcionar una idea clara de las intenciones del autor.

El caso de las signatures ternarias o de proporción es aún más complejo, ya que ninguna de las fuentes históricas establece una relación clara entre signature y tiempo verbal. Como mucho, lo que se cita es la relación entre la signature y los conceptos de proporción mayor (de tres semibreves al compás) y proporción menor (de tres mínimas

<sup>290</sup> Sobre esta cuestión, parte III, Cabezón, IV.1.

<sup>291</sup> JACOBS, Charles: *La interpretación de la música española del siglo XVI para instrumentos de teclado*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, 1959; JACOBS, Charles: *Tempo notation in Renaissance Spain*, New York, Institute of Mediaeval Music, 1964; JACOBS, Charles: *Francisco Correa de Arauxo*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1973; JACOBS, Charles: *The performance practice of Spanish Keyboard Music*, Ph. D. dissertation, New York University (1962); Ann Arbor, Michigan, UMI, 1976 y CARPENTIER, Hoyle: "Tempo and tactus in the age of Cabezón", *AnM*, XXI, 1966, pg. 123-130.

<sup>292</sup> BERNAL RIPOLL, Miguel: "Compás y proporciones en la música española de tecla del siglo XVI, y en especial en la de Cabezón", *RMS*, XXXIV, 2, 2011, p. 63-108, quien no cita ninguna de las referencias bibliográficas anteriores, ni tampoco toma en consideración cuanto se dice en CEA GALÁN, Andrés: "Pablo Bruna según fray Pedro de San Lorenzo: perspectivas para la interpretación de la música de los organistas aragoneses del siglo XVII", *NASS*, XVI, 1, 2000, p. 9-34; FERNÁNDEZ PALERO, Francisco: *Obras para tecla*, ed. Andrés Cea Galán, Zimmer, Edition Gaus, 2004 y CEA GALÁN, Andrés: "Ayre de España: zu Tempo und Stil in der *Escuela Música* von Fray Pablo Nassarre", *In Organo Pleno: Festschrift für Jean-Claude Zehnder zum 65. Geburtstag*, Luigi Colarile & Alexandra Nigito (Hrsg.), Peter Lang, 2007, p. 113-22.

<sup>293</sup> Así ocurre, por ejemplo, en NARVÁEZ, Luis de: *Los seys libros del Delphín, de música de cifras para vihuela*, Valladolid, Diego Hernández de Córdoba, 1538. Ed. moderna de Emilio Pujol, CSIC, Barcelona, 1945 (2ª ed. 1971); MUDARRA, Alonso: *Tres libros de música en cifra para vihuela*, Sevilla, 1546. Ed. moderna de Emilio Pujol, CSIC, Barcelona, 1949 (2ª ed. 1984); CABEZÓN, Antonio de: *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, ed. Higinio Anglés, Monumentos de la Música Española, XXVII-XXIX, 3 vol., Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1966 (2ª ed. 1982) y CORREA DE ARAUXO, Francisco: *Libro de tientos y discursos de música práctica y theórica de órgano... intitulado Facultad orgánica*, ed. Macario Santiago Kastner, 2 vol., Monumentos de la Música Española, VI y VII, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948 (2ª ed. 1974) y 1952 (2ª ed. 1980).

<sup>294</sup> Procedimiento habitual en las ediciones de Charles Jacobs, como *The collected works of Antonio de Cabezón*, ed. Charles Jacobs, 5 vol., New York, Institute of Medieval Music, 1967-86; VALENTE, Antonio: *Intavolatura de cimbalo (Naples 1576)*, ed. Charles Jacobs, Oxford, Clarendon Press, 1973 y FUENLLANA, Miguel de: *Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica Lyra*, Sevilla, Martín Montesdeoca, 1554, ed. Charles Jacobs, Oxford, Clarendon Press, 1978, entre otras. En contraposición, me permito citar el rigor con el que trató este aspecto notacional María Asunción Ester-Sala en su edición de los glosados de Cabezón. CABEZÓN, Antonio de: *Glosados*, ed. María Asunción Ester-Sala, Madrid, Unión Musical Española, 1980.

la compás). En la tabla 3 se presenta un panorama de estas signaturas ternarias en las fuentes analizadas.

Tabla 3: Signaturas ternarias de tiempo					
Narváez	1538	tres semibreves al compás $\frac{3}{1}$ $\text{C}3$ $\text{O}3$	tres mínimas $\frac{3}{2}$	seis semínimas $\frac{6}{4}$	nueve semibreves $\frac{9}{3}$
Pisador	1551	tres semibreves $3$	tres mínimas $3$	tres semínimas $3$	
Cabezón	1578	tres semibreves $\text{C}3$ $\text{O}3$	tres mínimas $\text{C}3$		
Correa	1626	proporción mayor, tres semibreves más o menos aprisa según el número de figuras $\text{C} \frac{3}{2}$	prop. menor tres mínimas $\text{C}3$ $3$		

De entre todas las fuentes hispanas, la *Facultad orgánica* de Correa es la que plantea una aproximación más rica a la cuestión del tiempo en los compases ternarios y de proporción ternaria. Asunto esencial en este caso es la relación que Correa establece entre número de figuras al compás, tiempo de ejecución y velocidad de la disminución o glosa<sup>295</sup>.

Un caso extraordinario es el de la proporción de nueve semibreves al compás que describe Narváez en su declaración de cifra y que utiliza en su música una sola vez, en la *cuarta diferencia* de las *Diferencias de contrapunto sobre el igno de Nra. Señora que dize O gloriosa Dna.* (fol. 53v):

“La quarta proporción se señala con estos dos números 9/3. nueve a tres que se llama tripla y significa que [co]mo yvan tres semibreves en un compás se lleven nueve”<sup>296</sup>.

Esta forma de notación parece única, por mucho que pueda emparentarse con los ejemplos de proporción nonupla que parecen en otras fuentes, como las *Obras de música* de Cabezón o la *Facultad orgánica* de Correa<sup>297</sup>.

Por añadidura, encontramos también un uso de la proporción quintupla en las *Obras de música* de Antonio de Cabezón<sup>298</sup> y en la *Facultad orgánica* de Correa. En este impreso, tienen así mismo cabida otras proporciones especiales, de siete, diez, once, catorce, quince o diez y ocho figuras al compás, tal como se detalla en el lugar pertinente<sup>299</sup>.

<sup>295</sup> El análisis detallado de esta cuestión se encuentra en parte III, Correa, V.1.2 y V.1.3.

<sup>296</sup> NARVÁEZ, Luis de: *Los seys libros del Delphin*, [Reglas], s. fol.

<sup>297</sup> Parte III, Cabezón, IV.1.3 y Correa, V.1.4.3.

<sup>298</sup> Parte III, Cabezón, IV.1.4.

<sup>299</sup> Parte III, Correa, V.1.4.

### III.1.5.- Compás y casilla

Con independencia de lo dicho anteriormente sobre el compás, conviene establecer una diferencia entre ese concepto y el de casilla o *casella* de la tablatura. Éste se relaciona con el aspecto meramente gráfico y visual del espacio entre barras divisorias de la cifra que, en sentido general, representa el concepto de compás como organización métrica de la música, con su dar y alzar. Todas las fuentes aquí en estudio asimilan un significado al otro, usando el término “compás” para referirse indistintamente a ambos conceptos. Sin embargo, compás y casilla no siempre resultan plenamente coincidentes. Bernal Ripoll se ha referido a este aspecto en dos artículos recientes<sup>300</sup>, aunque sin centrar en concreto la cuestión.

La independencia entre casilla y compás se presenta de modo manifiesto en aquellas piezas escritas en cifra conforme a una estructura de casilla tradicional binaria del valor de una semibreve pero que responden al metro de un compás ternario subyacente. Dos casos claros de esta práctica se encuentran en la glosa de Antonio de Cabezón sobre el *Osana* de la misa de *L’homme armé* de Josquin y en la *Pavana muy llana para tañer* de Diego Pisador, ejemplos comentados por Bernal<sup>301</sup>. En estos casos, tres casillas de la cifra equivalen a dos compases de proporción menor de tres mínimas cada uno.

Otros casos por el estilo se refieren al uso de casillas convencionales de semibreve para la representación del compás de proporción mayor. En tales casos, tres casillas de la cifra equivalen a un solo compás de tres semibreves. Ejemplos claros de esta forma de notación se pueden identificar, por ejemplo, en las versiones sobre los himnos *Pangelingua* o *Sacris solemniis* contenidas tanto en el *Libro de cifra nueva* como en las *Obras de música* de Antonio de Cabezón<sup>302</sup>. También en el *Tres sobre el canto llano de la Alta* y en el himno *Te lucis ante terminum* de Antonio de Cabezón, en el *Sacris solemniis* de Morales o en el anónimo himno *O gloriosa domina*, todos contenidos en el libro de Venegas<sup>303</sup>, más los casos de los mismos himnos y de *Christe redemptor* contenidos en las *Obras de música*<sup>304</sup>. Ejemplos más tardíos de esta práctica se encuentran, por ejemplo, en los dos *pangelinguas* del manuscrito *Pensil deleitoso* de fray Antonio Martín y Coll<sup>305</sup>, pero no se sigue ya en la versión del mismo himno que trae Diego Fernández de Huete en la segunda parte de su *Compendio numeroso* de 1703<sup>306</sup>.

<sup>300</sup> BERNAL RIPOLL, Miguel: “Rythmón y arithmón. Influencia de la métrica poética en la construcción rítmica en la música española del Renacimiento tardío”, *RMS*, XXVII, 2, 2004, p. 841-94 y BERNAL RIPOLL, Miguel: “Compás y proporciones en la música española de tecla del siglo XVI, y en especial en la de Cabezón”, *RMS*, XXXIV, 2, 2011, p. 63-108.

<sup>301</sup> Respectivamente, BERNAL RIPOLL, Miguel: “Rythmón y arithmón...” y BERNAL RIPOLL, Miguel: “Compás y proporciones en la música española de tecla del siglo XVI... La pieza de Cabezón aparece en *Obras de música*, fol. 96v; la de Pisador, en su *Libro de música de vihuela*, Salamanca, el autor, 1552, fol. 4.

<sup>302</sup> VENEGAS DE HENESTROSA, Luis: *Libro de cifra nueva*, fol. 9, 43v, 44, 44v, 45, 45v y 56v. *Obras de música*, fol. 7, 8, 26, 26v y 28. A algunos de estos casos me referí ya en CEA GALÁN, Andrés: “Nuevos pasajes corruptos en las *Obras de música* de Antonio de Cabezón”, *Diferencias*, 1, 2ª época, 2010, p. 67-98.

<sup>303</sup> VENEGAS DE HENESTROSA, Luis: *Libro de cifra nueva*, fol. 10, 50v, 52v y 53v.

<sup>304</sup> CABEZÓN, Antonio de: *Obras de música*, fol. 4, 25,

<sup>305</sup> *Pensil deleitoso*, fol. 38v y 39.

<sup>306</sup> FERNÁNDEZ DE HUETE, Diego: *Compendio numeroso*, segunda parte, p. 59.

En todos estos casos, es la estructura métrica del *cantus firmus* la que define, en mi opinión, el compás subyacente de la composición, mucho más allá de la mera representación gráfica de la casilla en cifra. En el caso de las diferencias, es el *ground* o base harmónica el que establece la métrica del compás subyacente, con independencia del tipo de casilla en el que se represente la cifra. Así ocurre, por ejemplo, en las series de diferencias sobre *Vacas* incluidas en las *Obras de música* de Antonio de Cabezón<sup>307</sup> o en las diferencias sobre *Conde Claros* del *Libro de cifra nueva*<sup>308</sup>.

Otro caso a tener en cuenta es el de la utilización de casillas ordinarias para la representación del compás mayor binario. En esta forma de notación, dos casillas de la cifra equivalen a un sólo compás de breve. Si atendemos a la representación del *cantus firmus* en breves, esto es lo que ocurre, por ejemplo, en los contrapuntos sobre *Conditor almae siderum* y *Jesu nostra redeptio* que aparecen en el *Arte* de Gonzalo de Baena<sup>309</sup>, en las versiones sobre *Ave maris stella* o *Quem terra pontus* del *Libro de cifra nueva* y de las *Obras de música*<sup>310</sup> y en los *Kyries de Nuestra Señora* del mismo Cabezón<sup>311</sup>. En el caso de la *Discante sobre la pavana italiana*, de las *Diferencias sobre la pavana italiana* o de las *Diferencias sobre La dama le demanda* de Cabezón es, de nuevo, el *ground* el que define la estructura métrica del compás subyacente<sup>312</sup>.

Dejando aparte estos ejemplos, bastante claros por la presencia de *cantus firmus* o de *ground*, el *recercar* de Giaches inserto como *Tiento de tercer tono* en las *Obras de música* de Antonio de Cabezón<sup>313</sup> presenta también una perspectiva clara sobre este asunto por lo que respecta a las piezas imitativas<sup>314</sup>.

Otro caso muy significativo, de fecha ya tardía, es la diferente consideración del compás en la copia del *Registro alto* de Andrés de Sola que se conserva en el *Libro de cyfra* de Oporto, comparado con la misma pieza, llamada *Tocata italiana*, en el manuscrito M 1357 de la Biblioteca Nacional de España, asunto que trato más en detalle en la parte III<sup>315</sup>.

En todos los casos, un elemento de control en la consideración del compás subyacente es la rigurosa presencia de hemiolias asociadas a las cláusulas en los compases ternarios, así como la pertinente ubicación de las consonancias y disonancias (la *buena* y la *mala*) en la elaboración del contrapunto. A la inversa, la identificación del compás

<sup>307</sup> CABEZÓN, Antonio de: *Obras de música*, fol. 185, 197 y 199. Sobre la cuestión, también CEA GALÁN, Andrés: “Nuevos pasajes corruptos en las *Obras de música* de Antonio de Cabezón...”

<sup>308</sup> VENEGAS DE HENESTROSA, Luis: *Libro de cifra nueva*, fol. 65v.

<sup>309</sup> *Arte novamente inventada pera aprender a tânger*, fol. 15v, 16, 16v y 17. La edición de Bruno Forst destaca muy bien este aspecto mediante una transcripción muy eficiente acompañada de ajustados comentarios al respecto. BAENA, Gonçalo de: *Arte novamente inventada pera aprender a tânger*, ed. Bruno Forst, Madrid, Dairea, 2012, p. 53-60 y 185-6.

<sup>310</sup> VENEGAS DE HENESTROSA, Luis: *Libro de cifra nueva*, fol. 46v, 47, 47v, 49 y 55. *Obras de música*, fol. 2, 2v, 3, 3v, 6, 6v, 22 y 99v.

<sup>311</sup> CABEZÓN, Antonio de: *Obras de música*, fol. 5.

<sup>312</sup> CABEZÓN, Antonio de: *Obras de música*, fol. 186v, 190v y 192. Estos aspectos aparecen igualmente comentados en CEA GALÁN, Andrés: “Nuevos pasajes corruptos en las *Obras de música* de Antonio de Cabezón...”

<sup>313</sup> Sobre esta cuestión, CEA GALÁN, Andrés: “Nuevas rutas para Cabezón en manuscritos de Roma y París”, *RMS*, XXXIV, 2, 2011, p. 223-34 y CEA GALÁN, Andrés: “New Approaches to the Music of Antonio de Cabezón”, *Early Keyboard Journal*, 27/28/29, 2012, p. 7-25.

<sup>314</sup> Sobre ello, parte III, Cabezón, V.

<sup>315</sup> Parte III, Oporto, apartados IV.2.1 y IV.2.4.

subyacente puede ser utilizada como una herramienta de análisis estructural, tanto del repertorio en cifra como del repertorio en partitura, y puede servir, al mismo tiempo, como un test de control para la localización de erratas y omisiones en las copias<sup>316</sup>. Es esta línea de trabajo la seguida en mi edición de las obras para tecla de Francisco Fernández Palero, publicada en 2004 y ya citada, donde propuse nuevas posibilidades de transcripción de la cifra hispana basadas, precisamente, en la identificación del compás subyacente. Para una información más detallada al respecto, remito desde aquí a las páginas introductorias de aquel trabajo<sup>317</sup>.

En cualquier caso, resulta significativo que el procedimiento apuntado para la notación del compás mayor binario y del compás de proporción mayor desaparezca de escena conforme la cifra se libera de la inicial consideración de la casilla como unidad inmutable equivalente a una semibreve imperfecta. Es algo sólo posible mediante la eliminación de la estructura reticular de la casilla, la incorporación de signos específicos de compás binarios o ternarios y de una mayor concreción de los detalles rítmicos, alcanzable mediante el uso de figuras de canto de órgano voladas sobre la pauta y la incorporación de signos de ligadura en la cifra.

Es lo que ocurre ya, por ejemplo, en la *Intavolatura de cimbalo* de Antonio Valente. Al prescindir de cualquier tipo de barra divisoria del compás, el concepto de compás se sustenta exclusivamente en la estructura métrica de la música, gobernada por las pertinentes figuras rítmicas asociadas a las cifras.

### III.1.6.- Barras del alzar

Las barras del alzar constituyen una variante de la problemática del compás subyacente recién comentada. No aparece descrita en ninguna de las artes de cifra que conocemos, pero pude describir este detalle notacional de la cifra hispana por vez primera en 2007, en un artículo dedicado a las diferencias sobre *Quién te me enojó Isabel* de Antonio de Cabezón, a partir de un análisis estructural de la pieza y del proceso de copia en cifra. Volví sobre la cuestión en mi aproximación a algunos pasajes corruptos en las *Obras de música* en 2010<sup>318</sup>. La base de este elemento notacional es la presencia de barras divisorias de los compases que no marcan el dar sino el alzar, aplicando una subdivisión semejante a la que usamos actualmente cuando virgulamos a lápiz un compás de ritmo complejo para facilitar su lectura.

Un uso histórico de este tipo de barras del alzar se encuentra en el ejemplar de la *Facultad orgánica* de Francisco Correa conservado en la Biblioteca Nacional de Francia<sup>319</sup>. Allí, se colocaron a mano algunas barras adicionales que partieron en dos mitades iguales algunos compases en las obras de 32 figuras al compás, con la clara

<sup>316</sup> Así lo presento en CEA GALÁN, Andrés: “Nuevos pasajes corruptos en las *Obras de música* de Antonio de Cabezón... Véase también, al respecto, CABRÉ i CERCÓS: Bernat: “Una fuente inédita para la *Ensalada para órgano* de Sebastián Aguilera de Heredia...”

<sup>317</sup> FERNÁNDEZ PALERO, Francisco: *Obras para tecla...*, Criteria for a new edition and interpretation of Palero's music, p. VIIIs.

<sup>318</sup> CEA GALÁN, Andrés: “¿Quién te me enojó, Isabel? y otras preguntas sin respuesta en las obras de música de Antonio de Cabezón”, en *Cinco siglos de música de tecla española*, Luisa Morales (ed.), Garrucha, Asociación Cultural Leal, 2007, p. 169-94 y CEA GALÁN, Andrés: “Nuevos pasajes corruptos en las *Obras de música* de Antonio de Cabezón...”

<sup>319</sup> F:Pn, Res 335.



finalidad de señalar la figura que cae al alzar y facilitar así la lectura en estos compases de glosa muy volada (ilustración 1).



Ilustr.1: Francisco Correa, *Facultad orgánica*, 1626. Ejemplar en F:Pn, Res 335, fol. 153v.  
Barras del alzar trazadas a mano.

La comprensión de este elemento notacional me permitió reconstruir la supuesta forma original de las *Diferencias Isabel* de Cabezón en el artículo citado y dar sentido, por ejemplo, a la sección final del *Tiento de sexto tono* de *Obras de música*<sup>320</sup>. No obstante, hay que advertir que la presencia de estas barras adicionales o del alzar resulta difícilmente detectable si no existen fuentes concordantes<sup>321</sup>, a no ser que se proceda desde un punto de vista analítico, más allá de una lectura literal de la notación en cifra.

Casos extremos del uso de barras divisorias adicionales se encuentran en los manuscritos Senorami y Escornalbou o en el manuscrito de Jerez, aquí con significados no del todo claros, como se comentará inmediatamente a propósito de la notación rítmica.

### III.1.7.- La notación rítmica

Constituye uno de los elementos esenciales en las declaraciones de cifra, pues de su inteligencia depende la correcta restitución sonora del texto escrito. Además, la comprensión de todas sus variantes es esencial para la correcta transcripción y/o interpretación del repertorio en la actualidad.

Entre las cifras de tecla aquí en estudio, las tablaturas que presentan entre cuatro y ocho figuras al compás suelen prescindir por completo de notación rítmica suplementaria, sustituida simplemente por criterios de posición dentro de una retícula. Esta retícula es

<sup>320</sup> Presentada en el ejemplo 29 de CEA GALÁN, Andrés: “Nuevos pasajes corruptos en las *Obras de música* de Antonio de Cabezón... Para una transcripción completa de ambas piezas, parte IV.

<sup>321</sup> Un caso de barras de alzar entre obras concordantes puede verse en el capítulo Oporto, apartado IV.2.4.

visible tanto en el caso del *Arte pera aprender a tanger* de Gonzalo de Baena como de la cifra manuscrita para vihuela inserta en el ejemplar impreso de las *Epistolarium familiarum* de Lucius Marineus Siculus (Valladolid, 1514) conservado en la British Library<sup>322</sup>, pero se considera de forma imaginaria en el *Libro de cifra nueva* de Luis Venegas de Henestrosa o en la prosa *Quantum potes* de uno de los fragmentos de Carrión<sup>323</sup>.

Esta forma reticular de la pauta se desfigura en las *Obras de música* de Cabezón y ha desaparecido ya por completo en la *Facultad orgánica* de Correa. En sustitución de ella, se incorpora una notación rítmica suplementaria a la cifra, mediante la colocación de figuras de canto órgano sobre la pauta.

El procedimiento era ya conocido por los libros de vihuela, con dos variantes. *El maestro* de Luis de Milán (1536) presenta una figura de valor sobrepuesta a cada cifra. Es un procedimiento heredado de las tablaturas italianas para laúd que se mantiene igualmente en las tablaturas alemanas para tecla y laúd, en las que cifra y valor métrico pueden llegar a formar un sólo carácter. Así ocurre, por ejemplo, en las piezas en cifras contenidas en el *Livre plaisant* de 1518<sup>324</sup>. Sin embargo, a partir de la impresión de *Los seis libros del Delphin de música* de Luis de Narváez en 1538, la cifra hispana utilizará un sistema de notación rítmica abreviado en el que cada figura de canto de órgano mantiene su vigencia para las cifras que siguen mientras no se cambie de valor.

Este tipo de notación abreviada es, sin duda, una de las características que definen, en sentido general, las cifras hispanas. No obstante, hay que advertir que, mientras el procedimiento es perfectamente funcional en impresos como las *Obras de música* de Antonio de Cabezón o la *Facultad orgánica* de Francisco Correa, su utilización en fuentes manuscritas suele presentar algunos problemas cuando la notación rítmica se utiliza de una forma menos sistemática. De este modo, en un determinado número de fuentes, la lectura rítmica tiene que ser deducida a partir de la posición relativa de las voces y cifras en la trama polifónica y no de una notación rítmica explícita. En realidad, esta forma de notación parece resultar de la aplicación de las estructuras reticulares descritas anteriormente para las fuentes más antiguas, pero no ya sobre compases completos sino sobre unidades métricas menores en función del incremento del número de figuras al compás.

Existe aún una variante en la notación rítmica que no se cita en ningún arte de cifra, pero que encontramos tanto en el *Apéndice de Ajuda* (ca. 1630-40) como en uno de los fragmentos de Carrión (ca. 1650). Se trata de la ocasional incorporación de figuras de canto de órgano dentro de la pauta para la expresión rítmica de las voces interiores. El detalle es de gran interés, pues sólo se haya en estos dos manuscritos, ambos relacionados con los círculos del organista Francisco de Peraza II<sup>325</sup>.

Finalmente, conviene hacer referencia a aquellas fuentes en las que su casuística escapa a la descripción de ningún arte de cifra, ya que hacen un uso errático de la notación

<sup>322</sup> CORONA ALCALDE, Antonio: "The earliest vihuela tablature: a recent discovery", *Early music*, XX, 4, november 1992, p. 595-600.

<sup>323</sup> Para una descripción detallada de estos aspectos, parte III, Baena, III.1; parte III, Venegas, III.1 y III.2; parte III, Carrión, I.

<sup>324</sup> Parte III, *Livre plaisant*, II.1.

<sup>325</sup> Parte III, *Ajuda*, IV y Carrión, III.

rítmica, debido a una colocación irregular de las barras divisorias del compás, a la utilización de éstas con un cometido distinto al de señalar el dar del compás, a la ausencia de figuras de valor sobre la pauta o al uso erróneo de tales figuras. Esto ocurre, por ejemplo, en el manuscrito Senorami (ca. 1662), en el manuscrito de Jerez (ca. 1740-50) o en algunos ejemplos de la *addenda* a la *Facultad orgánica* de Correa en E:Mn<sup>326</sup>. Pero ocurre también en algunas piezas del impreso *Luz y norte musical* de Lucas Ruiz de Ribayaz. En todos los casos, la reconstrucción del contenido musical debe basarse en elementos conjeturales a partir del análisis o de la confrontación de concordancias. Esas concordancias se dan, en el caso de Ruiz de Ribayaz, con la *Instrucción sobre la guitarra española* de Gaspar Sanz y, en el caso del manuscrito de Jerez, con el manuscrito M 1011 de la Biblioteca de Cataluña (E:Bc). Estas concordancias constituyen una especie de *piedra rosetta* para la transcripción de estas enigmáticas cifras, tal como se trata oportunamente en los capítulos correspondientes de la parte III<sup>327</sup>.

### III.1.8.- Ayre y ayrezillo

Más allá de la notación rítmica explícita que encontramos en las fuentes en cifra objeto de estudio, conviene traer a colación varios testimonios hispanos relacionados con los conceptos de *ayre* y de *ayrezillo*, en dos vertientes. Por un lado, los que se refieren a determinadas alteraciones o variantes rítmicas introducidas en la interpretación de la glosa, que traen fray Tomás de Santamaría en su *Arte de tañer fantasía* de 1565 y Francisco Correa en su *Facultad orgánica* de 1626. Por otro lado, los que tienen que ver con la forma de llevar el compás y que describen procedimientos de alternancia entre secciones rápidas y lentas o de aceleración y ralentización en la interpretación, que nos presentan tanto Luis de Milán en *El Maestro* de 1536 como fray Pablo Nassarre en su *Escuela música* de 1724. A unos y a otros he dedicado ya algunos artículos con antelación<sup>328</sup>, pero conviene presentar el asunto aquí de forma sintética.

#### III.1.8.1.- El concepto de *ayre*

Alonso de Covarrubias ya recoge el término “ayre” asociado a la música en su *Tesoro de la lengua castellana o española* de 1611, refiriendo que “entre los músicos se usa este término: tiene buen ayre en tañer o cantar”. A su vez, define “tener ayre” como “tener gracia una cosa”<sup>329</sup>. La primera edición del *Diccionario de Autoridades*<sup>330</sup> avanza

<sup>326</sup> Parte III, Senorami, II; Jerez II y Correa adiciones E:Mn, III.

<sup>327</sup> Parte III, Ribayaz, III y Jerez, II.1.

<sup>328</sup> CEA GALÁN, Andrés: “El ayrecillo de proporción menor en la *Facultad Orgánica* de Francisco Correa de Arauxo”, *NASS*, VI, 2, 1990, 9-23; CEA GALÁN, Andrés: “Diferencias sobre el tañer con buen ayre: Aproximación a un problema en la interpretación de la música ibérica de tecla del siglo XVI”, en *Los instrumentos musicales en el siglo XVI*, I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la Música Española del siglo XVI, Ávila, UNED, 1997, p. 165-175; CEA GALÁN, Andrés: “Der ayrezillo de proporción menor in der Facultad Orgánica von Francisco Correa de Arauxo”, *Basler Jarhbuch*, 22, Basilea, 1999, p. 69-90; CEA GALÁN, Andrés: “Pablo Bruna según fray Pedro de San Lorenzo: perspectivas para la interpretación de la música de los organistas aragoneses del siglo XVII”, *NASS*, XVI, 1, 2000, p. 9-34; FERNÁNDEZ PALERO, Francisco: *Obras para tecla*, ed. Andrés Cea Galán... y CEA GALÁN, Andrés: “Ayre de España: zu Tempo und Stil in der *Escuela Música* von Fray Pablo Nassarre...”

<sup>329</sup> COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, fol. 27.

<sup>330</sup> *Diccionario de la lengua castellana*, Madrid, Francisco del Hierro, 1726-1739.

notablemente en la cuestión y presenta una entrada específica para “aire de música” que define así:

“Lo mismo que compás. Es lo agradable y gustoso de la composición, ya por lo ligero, ya por lo espacioso de los concientos músicos”.

También trae la entrada “cantar o tañer con aire” que “es cantar, o tocar el instrumento músico con primor y ligereza”, añadiendo que “los que lo executan bien y arregladamente se dice que tienen buen aire de tañer o cantar”.

En un contexto semántico más amplio, el mismo *Diccionario de Autoridades* define el preciso término “tener buen aire”:

“Se dice de aquel que se maneja con brío, garbo, y gentileza, y que en los movimientos del cuerpo tiene proporción y gravedad: como es en el andar, danzar, y otros ejercicios”.

Mientras tanto, la forma “airecillo” viene recogida sólo como diminutivo de la forma aire, en su acepción atmosférica: “Aire o viento suave sin ímpetu”.

Las ediciones posteriores del diccionario<sup>331</sup> redondean algo más el concepto de “ayre en la música”, asociándolo de forma clara con la idea de tiempo y caracter:

“El tiempo y el movimiento que se da a la música que se canta o se toca: como quando se varía el tiempo haciéndole andante, patético, moderado o alegre”.

Pero antes, estas ediciones ya han presentado una acepción más general del término, que ya conocíamos:

“Ayre. metaf. Primor, gracia o perfección en hacer las cosas; y así dar ayre a un vestido, a una imagen &c. es darles cierta gracia o perfección. Y en este sentido se dice también, cantar con ayre, tocar con ayre”.

En la misma línea de la primera edición, se define el “ayre” como el “garbo, brío, gallardía y gentileza en la persona y acciones, como en el andar, el danzar y otros ejercicios”.

Con estos elementos, vemos que el aire en música se refiere a dos aspectos diferentes pero relacionados. Por un lado, tiene que ver con el concepto tiempo o *tempo*, con ciertas implicaciones de caracter además de características de velocidad en la ejecución. Por otro, describe de forma imprecisa una cierta prestancia, elegancia, garbo o buena forma de cantar o de tañer un instrumento. El primero de estos significados conecta directamente con los aspectos de la ejecución descritos por fray Pablo Nassarre en la *Escuela música*; el segundo parece relacionarse con los matices explicados por fray Tomás de Santamaría o Francisco Correa en sus respectivos impresos.

---

<sup>331</sup> A partir de *Diccionario de la lengua castellana*, compuesto por la Real Academia Española 1ª edición, Madrid, Joaquín Ibarra, 1780.

### III.1.8.2.- Tañer con buen ayre según fray Tomás de Santamaría

En el capítulo XIII del *Arte de tañer fantasía*, fray Tomás de Santamaría se refiere al “tañer con buen ayre” como una de las “condiciones que se requieren para tañer con toda perfección y primor”<sup>332</sup>, introduciendo la cuestión con el siguiente texto:

“Para que toda la música lleve aquella gracia, y ser que se le deve, es necessario que se taña con todo el primor, que para ello se requiere, lo qual lo levanta en muchos quilates, y le da nuevo ser y gracia, y faltando esto, todo lo que se tañere por muy bueno que sea, no terná gracia ni lustre, consta claramente en la diferencia que ay en una mesma obra tañida de un tañedor perfecto y curioso, o tañida de otro imperfecto y grossero, porque tañida del perfecto paresce cosa muy subida, y muy prima, y tañida del imperfecto paresce cosa baxa y grossera, como si fuesen obras distintas.

Las condiciones que assí adornan la música, se reduzen a ocho. La primera es tañer a compás. La segunda poner bien las manos. La tercera herir bien las teclas. La quarta tañer con limpieça y distinción. La quinta correr bien las manos a una parte y a otra. La sesta herir con dedos convenientes. La séptima, tañer con buen ayre. La octava, hazer buenos redobles y quiebros”.

Las intrucciones que siguen en el texto de Santamaría han sido reproducidas, traducidas y comentadas en una abundante bibliografía, con diversa orientación y calado<sup>333</sup>.

Ciñendonos al asunto del “tañer con buen ayre”, las indicaciones presentadas por Santamaría en el capítulo XIX de su libro han sido generalmente asociadas a la idea de *inegalité* rítmica en la interpretación de grupos de figuras binarias. Por mi parte, en un artículo publicado en 1997<sup>334</sup>, presenté por vez primera una aproximación a esta cuestión desde el punto de vista de la notación, preguntándome si no habría una relación entre las instrucciones de Santamaría y las limitaciones de representación rítmica que se detecta en las fuentes hispanas del siglo XVI.

Más recientemente, Christopher Stenbridge ha aportado nuevas evidencias sobre el uso de alteraciones rítmicas en la interpretación a partir de testimonios transmitidos por Giovanni Battista Bovicelli en sus *Regole Passagi di musica* (Venecia, 1594), por

<sup>332</sup> SANTAMARÍA, Fray Tomás de: *Libro llamado Arte de tañer fantasía, assi para tecla como para vihuela y todo instrumento en que se pudiere tañer a tres y a quatro voces y a más*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdova, 1565. Ed. facsímil, Madrid, Arte Tripharia, 1982, fol. 36v.

<sup>333</sup> A partir de KINKELDEY, Otto: *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910, p. 40-1 y HARICH-SCHNEIDER, Eta y BOADELLA, Ricard: “Zum Klavichordspiel bei Tomás de Santamaría”, *Archiv für Musikforschung*, II, 1937, p. 243-5, siguiendo con KASTNER, Macario Santiago: *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*, Lisboa, Atica, 1941; JACOBS, Charles: *La interpretación de la música española del siglo XVI para instrumentos de teclado*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, 1959; HARICH-SCHNEIDER, Eta y BOADELLA, Ricard: *Fray Tomás de Santamaría Anmut und Kunst beim Calvichordspiel*, Lippstadt, Kistner & Siegel, 1962 (2ª ed.); HULTBERG, W.E.: *Santa María's Libro llamado Arte de tañer fantasía: a critical evaluation*, Ph. diss., University of South California, Ann Arbor, UMI, 1964; LANGE, Helmut: “A tutor by Santamaría”, *Dolmetsch Foundation Bulletin*, XIV, 1968, p. 5-6; POULTON, Diana: “How to play with good style by Thomás de Sancta Maria”, *Lute Society Journal*, 12, 1970, p. 23-30; KASTNER, Macario Santiago: “I. Orígenes y evolución del tiento para instrumentos de tecla. II. Interpretación de la música hispánica para tecla de los siglos XVI y XVII”, *AnM*, XXVIII-XXIX, 1973-1974, pg. 11-154; ESTER-SALA, María Asunción: *La ornamentación en la música de tecla ibérica del siglo XVI*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1980; ESSES, Maurice: *Dances and instrumental diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries*, 3 vol., Pendragon Press, 1992, y otros, hasta llegar incluso a CHIANTORE, Luca: *Historia de la técnica pianística*, Madrid, Alianza Música, 2001.

<sup>334</sup> CEA GALÁN, Andrés: “Diferencias sobre el tañer con buen ayre...”

Antonio Brunelli en sus *Varii esercitii* (Florenia, 1614) y por Giovanni Domenico Puliaschi en su *Musiche varie* (Roma, 1618), aunque centrando su discusión en torno a la música de Girolamo Frescobaldi<sup>335</sup>. Al poco tiempo, Anne Smith añadiría a éstos el testimonio de Louis Bourgeois en *Le droict chemin de musique* (Ginebra, 1550) y encuadraría finalmente el texto de fray Tomás de Santamaría en una práctica general de la música del Renacimiento, aunque admitiendo que “this is one of the areas of 16th century performance practice where much may still be discovered”<sup>336</sup>.

En los capítulos dedicados a las *Obras de música* de Antonio de Cabezón, al *Libro de cifra nueva* y a la *Facultad orgánica* de Francisco Correa en la parte III, me detengo también a considerar algunos aspectos relacionados con esta misma cuestión, incidiendo, por ejemplo, sobre la falta de concreción de la cifra a la hora de señalar los puntillos de aumentación sobre las figuras más pequeñas<sup>337</sup>. También en el capítulo dedicado al *Libro de cyfra* de Oporto pueden encontrarse avisos sobre las variantes rítmicas presentadas en las piezas con concordancias en esta fuente, variantes que, de un modo u otro conectan con la misma problemática<sup>338</sup>.

A estas evidencias pueden unirse otras, como las variantes rítmicas que se encuentran en las copias manuscritas de obras de Manoel Rodrigues Coelho en el manuscrito Ms 964 de la Biblioteca Pública de Braga<sup>339</sup>. De entre ellas, hay una que merece especial comentario. En el *Terceiro tento* de octavo tono de *Flores de música* (fol. 126v) se encuentra un pasaje de corcheas iguales en los compases 91-102 que, sin embargo, se basa en materiales melódicos ya oídos en la pieza con antelación, a partir del compás 60. En su versión original, este diseño presenta sistemáticamente la figura corchea con punto más semicorchea<sup>340</sup>. La copia del manuscrito de Braga unifica la figuración a partir del compás 91 (ilustración 2), aplicando lo que parece ser un criterio de coherencia notacional y formal y sugiriendo, al mismo tiempo, un nexo con los preceptos sobre el aire que describe fray Tomás de Santamaría en su tratado.

A la luz de estos testimonios habría que admitir que, en efecto, existió un cierto nivel de inconcreción en la notación rítmica de los valores más pequeños de la composición en el repertorio instrumental hispano del siglo XVI y principios del XVII, tanto en copias en formato de cifra como en formato de partitura. Además, esa inconcreción parece abrir la puerta a la utilización en la interpretación de determinadas variantes rítmicas muy sutiles que, en definitiva, otorgarían una cierta gracia, brío o garbo en el tañer, característico de la práctica de los excelentes tañedores, aquellos que tuvieran “buen ayre en tañer o cantar”, según la expresión de Alonso de Covarrubias.

<sup>335</sup> *Frescobaldi, Orgel-und Clavierwerke*, ed. Christopher Stembbridge, vol. I.1, Kassel, Bärenreiter, 2009, p. XXXI-XXXII.

<sup>336</sup> SMITH, Anne: *The performance of 16<sup>th</sup>-Century Music. Learning from the Theorists*, Oxford University Press, 2011, p. 55-70.

<sup>337</sup> Parte III, Cabezón, IV.5; Venegas, III.2.3 y Correa, V.2.1 y V.2.2.

<sup>338</sup> Parte III, Oporto, IV.2.4.

<sup>339</sup> Para una catálogo de todas estas variantes, ROCHA, Edite: *Manoel Rodrigues Coelho “Flores de Música”. Problemas de interpretación*. Tesis, Universidade de Aveiro, 2010. Una aproximación a las variantes notacionales del ritmo 3+3+2 en la música de Coelho puede verse en parte III, Correa, V.1.3.1.

<sup>340</sup> Puede verse la edición RODRIGUES COELHO, Manoel: *Flores de musica*, transcrição e estudo de Macario Santiago Kastner, Portugaliae Musica, III, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1961, vol. 1, p. 238-49.



Ilustr. 2: Braga, Biblioteca Pública (P:BRp), Manuscrito Ms 964, s.fol.  
*Terceiro tento de 8º tono* de Manoel Rodrigues Coelho.

### III.1.8.3.- El ayrezillo de Francisco Correa

En la *Facultad orgánica* de Francisco Correa no hay mención alguna a la cuestión del “tañer con buen ayre” para grupos binarios de figuras tal como es descrito por fray Tomás de Santamaría, quizás porque la representación del puntillo de aumentación sobre las figuras menores (incluyendo la semicorchea con punto más fusa) o la incorporación de ligaduras irregulares en la cifra no representaba ya ningún problema en este impreso. Sin embargo, sí que se plantea una cuestión semejante para grupos ternarios que Correa intenta describir como “ayrecillo de proporción menor”. A esta cuestión dediqué ya un artículo aparecido en 1991 y revisado en 1999 con ocasión de su traducción al alemán por parte del profesor Jean-Claude Zehnder<sup>341</sup>. Las evidencias entonces estudiadas junto a otras novedades aportadas en el capítulo dedicado a Correa en la parte III este estudio<sup>342</sup> confirman, de nuevo, una cierta inconcreción en la representación de los valores rítmicos más pequeños, esta vez en el contexto notacional de la proporción menor o sesquialtera.

Como en el caso del “ayre” de Santamaría, esa inconcreción dejaría un margen para la utilización en la interpretación de ciertos matices rítmicos, de nuevo muy sutiles y relacionados con una cierta “graciosidad”, según expresión de Correa. Tal manera de tañer aparece asociada a la tradición de los organistas hispanos, entre los que Correa cita expresamente a Antonio y/o Hernando de Cabezón, a Manoel Rodrigues Coelho y a Pedro de Pradillo, uno de los distinguidos discípulos de Francisco de Peraza I en Sevilla. Como vemos, todos fueron, de nuevo, excelentes tañedores.

### III.1.8.4.- El ayre propio de España según fray Pablo Nassarre

En el capítulo XII del libro IV de la parte primera de su *Escuela música* de 1723-24, fray Pablo Nassarre incluyó un texto donde intentaba describir ciertas peculiaridades interpretativas en cuanto a la forma de llevar el compás o de gobernar el tiempo características de los músicos hispanos, comparándolas con el estilo de los músicos

<sup>341</sup> CEA GALÁN, Andrés: “El ayrecillo de proporción menor en la *Facultad Orgánica* de Francisco Correa de Arauxo...” y CEA GALÁN, Andrés: “Der ayrezillo de proporción menor in der *Facultad Orgánica* von Francisco Correa de Arauxo...”

<sup>342</sup> Parte III, Correa, V.1.3.

italianos y de otras naciones. A este texto dediqué un artículo aparecido en 2007<sup>343</sup> que venía a redondear cuanto expuse a propósito de la música de Pablo Bruna en otra aportación anterior<sup>344</sup>. No obstante, creo de utilidad volver a traer aquí este testimonio de Nassarre, que considero de gran importancia en la determinación del estilo musical hispano de los siglos XVI y XVII. Dice así:

“Antes de concluir este Capítulo quiero advertir, que tocante al ayre de la Música, usan de alguna variedad de proporciones los Músicos modernos, que no las usaron los Antiguos (digo en la práctica) especialmente en la Música que se escribe para Instrumentos; y es, que algunos periodos se executan con sosiego, o a espacio, y al dar principio otro, es con doblada aceleración, en la qual se debe observar la *proporción dupla*, assí quando passa de lo más *sosegado* a lo más *veloz*, como al contrario, quando passa de lo más *veloz* a lo más *pausado*; y advierto, que han de ser en proporción *dupla* semejantes periodos, que es doblando la *velocidad*, o la *pausa*, porque en qualquiere otra proporción que fuere, no será de tan perfecta *melodía*.

Este modo de acelerar, y pausar los ayres, se haze de dos modos, uno es disminuyendo las figuras, como las que son en un periodo *mínimas*, o *semínimas*, en el que quieren sea más acelerado usan de *semínimas*, y *corcheas*, etc. El otro modo es acelerando el *compás* sin disminuir las figuras, [pero] de qualquiere modo que fuere, se ha de observar la proporción *dupla*, como dixe arriba, y todo lo que he dicho, es quando la Música no muda de señal indicial, que quando muda, en ésta se ha de observar la proporción que ay de un tiempo a otro, según los que fueren, como dexé ya explicado en el Capítulo nueve. Esta moda de Música han tomado los Músicos Españoles de Músicas estrangeras, como Italianas, y otras.

El ayre propio de España, es passar de la Música pausada a la *veloz* no de pronto, sino es por sus grados, y aunque no dexa de aver sus proporciones en semejantes tránsitos, pero son con alguna diversidad más, según los grados de *aceleración*, o *lentitud*. Pero en este modo de que escrivo, passa de un periodo pausado a otro acelerado de pronto, sin que medie grado alguno, y por esso digo, que semejante passage ha de ser en proporción *dupla*. Los Músicos antiguos Españoles no admitían semejante moda, porque no eran aficionados a novedades estrangeras, y tenían por más primorosa la Música, según la moda propia de la Nación; en que no ay duda que es necessaria más habilidad para acelerar un ayre por sus grados, que de pronto; pero en esta materia cada uno se conforme con su dictamen, que haze poco al caso; pues sólo son unos accidentes que a tiempos se mudan, sin más fundamento, que sólo el querer de los hombres”<sup>345</sup>.

Queda claro que el comentario de Nassarre se refiere a la ejecución en alternancia de pasajes lentos y rápidos dentro de una misma composición, “especialmente en la música que se escribe para instrumentos”. Excluye de su comentario aquellas ocasiones en las que la nueva sección viene marcada por un nuevo signo de compás o de proporción, ya que estos casos quedaban regidos por las tradicionales reglas de proporcionalidad, tal como aparece tratado en el capítulo IX del libro IV de la misma *Escuela música*.

Esta manera de “acelerar y pausar los ayres” puede realizarse, según Nassarre, de dos formas: mediante la disminución o aumentación de las figuras sin modificación del compás o, al contrario, mediante la aceleración o ralentización del compás sin disminuir

<sup>343</sup> CEA GALÁN, Andrés: “Ayre de España: zu Tempo und Stil in der *Escuela Música* von Fray Pablo Nassarre...”

<sup>344</sup> CEA GALÁN, Andrés: “Pablo Bruna según fray Pedro de San Lorenzo...”

<sup>345</sup> NASSARRE, fray Pablo: *Escuela música según la práctica moderna*, parte primera, Zaragoza, 1724, libro IV, capítulo XII, p. 443-4. Como ya hice en el mentado artículo, me parece de justicia señalar que la pista para la localización de este texto me la ofreció una escueta ficha de trabajo de la musicóloga Maria Asunción Ester Sala (+1994) actualmente depositada en la Biblioteca de Cataluña, legado Ester-Sala, carpeta 64.



las figuras. Nótese que esta segunda posibilidad, en la que no existe cambio notacional ni cambio de compás, pasaría completamente inadvertida en la lectura del repertorio conservado. Y, sin embargo, recae sobre este detalle invisible parte de la esencia de un cierto estilo español, según el autor.

El mismo Nassarre insinúa en otro lugar de su *Escuela música* la posibilidad de incorporar algún tipo de “advertencia” que sirva para señalar estos cambios de compás:

“Los compositores muchas veces usan de la advertencia en algunas composiciones, de que un periodo vaya más aprisa, o más a espacio, acelerando o pausando más el compás de conforme iba [...], lo qual se ha de regular por el prudente juicio de la razón, según el oído o determinando si la aceleración o pausa ha de ser en proporción dupla o sexquialtera”<sup>346</sup>.

En el citado artículo dedicado a la música de Pablo Bruna ya me fijé en este tipo de advertencias o anotaciones verbales del tiempo que aparecían en una copia de su *Tiento de mano derecha y al medio a dos tiples* conservada en el manuscrito Ms 964 de la Biblioteca Pública de Braga bajo atribución a fray Pedro de San Lorenzo. Los términos *apressado*, *devagar* y *mais devagar* que aparecen en esta fuente confirman la concepción de la pieza como una sucesión de secciones lentas y rápidas en alternancia, con o sin presencia de signos de compás y proporción. En este mismo artículo, presenté un listado de fuentes que incluyesen el mismo tipo de expresiones de tiempo, con el fin de ubicar el manuscrito de Braga en el contexto de la música ibérica para tecla de finales del siglo XVII. Según dije entonces, este tipo de advertencias se localiza en fuentes hispanas de música para teclado solamente a partir de la década de 1670, aunque es muy posible que la práctica de alternar las secciones lentas y rápidas pueda retrotraerse bastantes décadas atrás.

Además, de lo dicho por Nassarre en este texto se deduce que esa alternancia de tiempo habría generado dos prácticas interpretativas diferenciadas pero coexistentes en España en torno a 1700. La diferencia entre ambas prácticas radicaría en la forma de ejecutar la transición entre las secciones alternantes rápidas y lentas. En la práctica de los que Nassarre llama “músicos modernos”, se “passa de un periodo pausado a otro acelerado de pronto, sin que medie grado alguno”. Esta manera de ejecución corresponde a una moda importada “de músicas extranjeras, como italianas y otras” que no habría sido admitida por “los músicos antiguos españoles” porque, según Nassarre, “no eran aficionados a novedades extranjeras y [porque] tenían por más primorosa la música según la moda propia de la nación”. Así, el “ayre propio de España es passar de la música pausada a la veloz no de pronto, sino es por sus grados”, o sea, “según los grados de aceleración o lentitud”.

En mi opinión, Nassarre intenta describir una forma de ejecución tradicional en España en la que se procede por medio de progresivos *acelerando* y *ralentando* entre las secciones lentas y rápidas, lo que produce una música “más primorosa” y, probablemente, de mayor artificiosidad, pues “no ay duda que es necessaria más habilidad para acelerar un ayre por sus grados que de pronto”. Este primor, asociado a una mayor dificultad en la ejecución, parece servir para valorar el estilo tradicional español frente a la moda importada.

<sup>346</sup> NASSARRE, fray Pablo: *Escuela música*, parte primera, libro IV, capítulo IX, De las proporciones que se hallan en las figuras de un tiempo a otro, y de las que se ha de observar en la aceleración del compás, y en más, y menos cuerpo de la voz, p. 420.

Sin embargo, no parece que Nassarre rechace completamente la moda extranjera, especialmente si juzgamos su *Tocata ytaliana de 2º tono*, conservada en el manuscrito M 1011 de la Biblioteca de Cataluña<sup>347</sup>. La pieza está concebida como un medio registro de mano derecha a tres voces y se construye mediante secciones alternas con las designaciones *ayrozo* y *despazio*. Creo que el adjetivo *ytaliana* se refiere aquí, precisamente, al estilo de la interpretación más que a otra cosa, pues la pieza no es muy diferente al resto de obras de medio registro compuestas en España en torno a 1700. La mayor parte de este repertorio guarda ya poca relación con el estilo imitativo del tiento y ha derivado hacia una forma multiseccional más emparentada con la suite o con la sonata de corte italiano en la que no es extraño encontrar, por tanto, elementos importados<sup>348</sup>.

Las primeras obras conservadas en fuentes españolas con el título *tocata italiana* proceden del manuscrito M 387 de la Biblioteca de Cataluña, cuyo cuerpo principal fue copiado por un discípulo de Juan Cabanilles entre 1694 y 1697<sup>349</sup>. Pero no se trata de piezas para teclado. Dos de ellas, que están atribuidas en el manuscrito al romano Francisco Foggia, están escritas para dos violines con bajo continuo, lo mismo que otra sin nombre de autor que forma pareja con una de las anteriores y un *Duo italiana* del mismo Foggia. Otras dos toccatas están escritas para violín y violón, igual que la *Tonada italiana* que les sigue en el orden de copia del manuscrito. En sentido estricto, la única *tocata italiana* para teclado contenida en esta fuente es la que lleva la designación expresa “para el órgano” y que no es sino una copia del *Capriccio XIII* de Johann Jakob Froberger<sup>350</sup>. En el manuscrito M 1357 de la Biblioteca Nacional de España, copiado en 1706, se encuentran otras tres piezas anónimas con el título *tocata ytaliana*<sup>351</sup>. Están compuestas en forma de medio registro de mano derecha a tres voces, como la ya citada de Nassarre, y la primera de ellas aparece atribuida a Andrés de Sola (1634-1696) en el *Libro de cyfra* de Oporto bajo el nombre *Registro alto*. Creo que pueden considerarse las primeras piezas verdaderamente españolas de este género “a la italiana” que se han conservado<sup>352</sup>.

<sup>347</sup> E:Bc, M 1011, fol. 46-48. Publicada por José M<sup>a</sup> Llorens en NASSARRE, Pablo: *Tres Tocatas*, Colección Higinio Anglés, Cuadernos de música antigua española, Barcelona, Diputación Provincial, Biblioteca de Cataluña, 1974, p. 9-17.

<sup>348</sup> Para una panorámica sobre esta cuestión, puede consultarse PEDRERO ENCABO, Águeda: *La sonata para teclado: su configuración en España*, Universidad de Valladolid, 1997.

<sup>349</sup> Para una descripción del manuscrito, *Musici organici Iohannis Cabanilles. Opera omnia*, ed. Higinio Anglés, Barcelona, Diputación Provincial, Biblioteca de Cataluña, vol. 1, 1927 (reed. 1983), p. XLIII-XLVIII.

<sup>350</sup> E:Bc, M 387, fol. 211-212v. El repertorio “italiano” de este manuscrito se completa con la *Fantasia sobre Ut re mi fa sol la* también de Froberger (fol. 200-201, incompleta), con la *Batalla* de Johann Kaspar Kerll (fol. 134-136) y el *Tiento italiano* anónimo que le sigue (fol. 136-137v), estrechamente emparentado con el *Capriccio sopra el cuu* del mismo Kerll, además de otras piezas menores.

<sup>351</sup> E:Mn, M 1357, *Flores de música, obras y versos de varios organistas escriptas por fray Antonio Martín Coll, organista de San Diego de Alcalá, año 1706*, p. 136-40.

<sup>352</sup> La misma fuente contiene una *Canción italiana* entre las p. 115-6 y una *Gallarda* de Capoccio en las p. 104-107. Este autor debe ser Francisco Paulo Capoccio, violinista de la Capilla Real de Madrid, que marcha a Nápoles por ocho meses el 25 de septiembre de 1680. De vuelta en Madrid, en 1682 recibe cierta cantidad de dinero del genovés Juan Esteban Castel, archilaud de la misma capilla. Véase JAMBOU, Louis: “Documentos relativos a los músicos de la segunda mitad del siglo XVII de las Capillas Reales y Villa y Corte de Madrid sacados de su Archivo de Protocolos”, *RMS*, XII-2, 1989, p. 469-514. En el volumen M 1360, perteneciente a la misma colección de manuscritos de Martín y Coll, se localiza una copia de tres de las Sonatas para violín op. 5 de Arcangelo Corelli bajo el título *Tocatas alegres de Corelli*. A éstas siguen cierto número de piezas tituladas *zarabanda*, *allamande*, *ballo di dame*, *minuetes*, *las folias*, *la chacona*, etc., agrupadas bajo el título *Tocatas alegres para violín y órgano*. Creo

En cualquier caso, lo que Nassarre describe como “el ayre propio de España” no es sino un estilo particular de tañer arraigado en la tradición hispana, perfectamente codificado por la práctica y que no precisaba, por tanto, de advertencias particulares sobre el papel. La pérdida de la tradición interpretativa y la ausencia de indicaciones precisas en las fuentes conservadas habría sido la causa de que esta genuina expresión del estilo español en la música instrumental del siglo XVII haya pasado completamente desapercibida para los intérpretes de nuestro tiempo.

El *Tiento de mano derecha y al medio a dos tiples* de Pablo Bruna, analizado en mi artículo de 2000, y la citada *Tocata ytaliana de 2º tono* de Pablo Nassarre son, hasta el momento presente, las únicas piezas del repertorio conservado que contienen indicaciones concretas sobre esta forma de ejecución de las diferentes secciones con tiempos alternativamente rápidos y lentos. Del análisis de ambas piezas se pueden extraer ciertas conclusiones provisionales de cara a la interpretación del resto del repertorio:

- a) Ambas piezas son medios registros de mano derecha.
- b) Las secciones son a veces muy breves, hasta de sólo cuatro compases.
- c) Las secciones vienen determinadas por cambios en las figuras de la glosa: cada vez que cambia el modelo melódico o rítmico de la glosa se establece un cambio de tiempo.
- d) Ningún cambio de tiempo afecta a secciones imitativas.

Además, la pieza de Bruna, más claramente que la de Nassarre, muestra ciertos criterios que determinan la velocidad de ejecución de cada pasaje:

e) Las secciones en proporción menor o sesquialtera se ejecutan más o menos deprisa en razón del número de figuras contenidas en cada compás: a mayor número de figuras, mayor duración del compás y viceversa. Se trata de un criterio ya aplicado por Francisco Correa en su *Facultad orgánica* de 1626 para establecer la velocidad de ejecución de los compases y proporciones ternarias<sup>353</sup>. Además, Nassarre incluye indicaciones precisas sobre esta cuestión en el capítulo VI del libro III de la primera parte de la *Escuela música*: “Tiene la proporción menor mucha diversidad de ayres [...] porque es tiempo acomodado para componer grave, ayroso, alegre, y aún profano”<sup>354</sup>. Para Nassarre, estos diferentes aires dependen de la existencia de figuras con puntillo y de la posición de éstas dentro del compás ternario, tal como se muestra en la siguiente tabla:

Tabla 4: Fray Pablo Nassarre, aires ternarios	
<b>o o o</b>	“modo ayroso” “un poco acelerado”
<b>o o. o</b>	“no va el compás tan apresurado”, “es ayre más propio para letra que pida más gravedad”
<b>o. o o</b>	“muy ordinario” “para letra de mucha alegría” “más ayroso el compás... que en los otros”.

que estos ejemplos son suficientes para mostrar el grado de confusión entre las formas y denominaciones tocata, sonata y suite en España en torno a 1700.

<sup>353</sup> Para un análisis de esta cuestión, parte III, Correa, V.1.2.

<sup>354</sup> *Escuela música*, parte primera, libro III, capítulo VI, En que se trata del tiempo de la proporción menor, p. 240-6.

Así, parece claro que la figura **o. o o** corresponde a piezas de carácter vivo, como la *gigue* francesa o los canarios. Sin embargo, **o o. o** resulta ser una figura característica de movimientos graves, como la zarabanda, por ejemplo.

f) A cada sección se aplica lo que ya denominé “criterio de velocidad máxima”<sup>355</sup>. La glosa construida sobre modelos rítmico-melódicos cortos, repetidos de forma secuencial y que pueden tocarse utilizando como digitación grupos de tres, cuatro o cinco dedos correlativos (como 123, 234, 1234, 54321,... y sus inversiones), se ejecutan con tiempo rápido. Tal vez incluso con el tiempo más rápido posible. En cambio, la glosa más intrincada, construida con modelos secuenciales de mayor extensión y que precisan la alternancia de grupos de dos, tres o cuatro dedos, o el uso de dedos no consecutivos, se ejecutan más lentamente.

Hasta aquí, las pistas que pueden extraerse de los ejemplos de Bruna y Nassarre citados para guiar la interpretación del repertorio instrumental hispano. Queda la duda, no obstante, de cuán extensa fuese la tradición de “los músicos antiguos españoles” a la que alude Nassarre. Por mi parte, no dudo de que esa práctica tradicional abarcase a su maestro Pablo Bruna, así como a Sebastián Aguilera de Heredia, probable maestro de Bruna<sup>356</sup>. Desde Aguilera, esa práctica habría irradiado hacia su sobrino y discípulo Joseph Jiménez quien fue maestro, a su vez, del ya citado Andrés de Sola. Pero no tengo claro, por el momento, que los elementos de estilo descritos por Nassarre pudiesen hacerse extensibles, sin más, a otros maestros ajenos a la escuela de Zaragoza.

En cualquier caso, parece que la tipología formal que desarrolla tanto Sebastián Aguilera como sus sucesores en las piezas de medio registro delata una adscripción a esa práctica del tiempo alternante. Ausencia de contrapunto imitativo, profusión de secuencias armónicas, acumulación de pequeñas secciones yuxtapuestas, tratamiento del acompañamiento en forma de bajo continuo, etc., son elementos que no suelen encontrarse en las obras de lleno de la misma escuela. Tales diferencias justifican que una gran parte de ese repertorio de medio registro de los organistas del entorno zaragozano carezca del nombre *tiento* en las fuentes conservadas. Así, por ejemplo, ninguno de los medios registros de Aguilera o de Jiménez lleva tal denominación, por mucho que quede incorporado al título en las ediciones modernas. Entre los de Bruna, sólo uno de los conservados en el manuscrito LP30 de la Biblioteca del Escorial se llama *tiento*, aunque la denominación sí se encuentra en el cuerpo del texto de las piezas transmitidas por el manuscrito M 729 de la Biblioteca de Cataluña, aunque no en el índice del volumen. Todo ello demuestra, en mi opinión, la dependencia que tales piezas tienen de formas semejantes a la canzona o a la fantasía instrumental con bajo continuo y su distanciamiento de la forma rigurosamente imitativa del *tiento* en su sentido tradicional.

<sup>355</sup> CEA GALÁN, Andrés: “Pablo Bruna según fray Pedro de San Lorenzo...”

<sup>356</sup> Por lo que sabemos, no está demostrada documentalmente la relación maestro-discípulo entre Sebastián Aguilera de Heredia y Pablo Bruna como lo está en el caso de Aguilera y Joseph Jiménez. Sin embargo, conviene observar que el joven Pablo Bruna aparece en Daroca, requerido por el cabildo de su colegial, ya en enero de 1628, sólo unas semanas después de la muerte de Sebastián Aguilera, ocurrida el 16 de diciembre de 1627. En mi opinión, la muerte del maestro y el ascenso de Joseph Jiménez al puesto de primer organista de la Seo de Zaragoza fueron determinantes para su asentamiento como organista en su ciudad natal. Para los datos pertinentes, CALAHORRA, Pedro: *Música en Zaragoza, siglos XVI y XVII*, I, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1977, p. 42-3, así como el artículo “Aguilera de Heredia, Sebastián” en *DMEH*, vol. 1, p. 118-20, firmado por Lothar Siemens.

En relación con todo esto, habría que reconocer que la proliferación de elementos secuenciales que se detecta en este repertorio de medio registro de la escuela zaragozana, aparejada a la ausencia de procesos imitativos, lleva, a mi juicio, a un empobrecimiento de la calidad de la composición si no entran en juego nuevos elementos de desarrollo formal. Creo que entre esos elementos cabe considerar, absolutamente, la alternancia de tiempos que sugiere Nassarre tanto como la incorporación de la dinámica alternante *forte / piano* asociada a los mecanismos de eco<sup>357</sup>. De todos modos, tal como concluye Nassarre su discurso, “en esta materia cada uno se conforme con su dictamen, que haze poco al caso, pues sólo son unos accidentes que a tiempos se mudan, sin más fundamento, que sólo el querer de los hombres”.

### III.1.8.5.- El tañer de gala según Luis de Milán

Luis de Milán incluyó en el cuarto y quinto cuaderno de *El maestro* (Valencia, 1536) una serie de piezas que “muestran una música la qual es como un tentar la vihuela a consonancias mezcladas con redobles que vulgarmente dizen para hazer dedillo”<sup>358</sup>. En varios de los prologuillos que preceden a la música, el autor insiste en la particular manera de ejecución que tales piezas requieren, que “tiene más respecto a tañer de gala que de mucha música ni compás”<sup>359</sup>. Así, dice, por ejemplo:

“[...] Para tañerla con su natural ayre haveysos de regir de esta manera. Todo lo que sea consonancias tañerlas con el compás a espacio y todo lo que sea redobles tañerlos con el compás a priessa. Y parar de tañer en cada coronada un poco”.

Para remachar, más tarde:

“Ya os dixe que todo lo que es redobles que los agays apriessa y la consonancia a espacio. De manera que en una mesma fantasía avéys de hacer mutación de compás. Y por esto os dixe que esta música no tiene mucho respecto al compás para darle su natural ayre”<sup>360</sup>.

De manera que este estilo de música resulta diferente al de otras piezas concebidas dentro de un compás inmutable, como queda claro a partir del siguiente pasaje:

“Aquí acaba el quarto y quinto quadernos. Y para tañer la música que en ellos ay con su natural ayre como ya otra vez os he dicho ha se ser desta manera. Tañendo las consonancias a espacio y los redobles apriessa. Y por esta mutación de compás os dixe que no la havéys de tañer como tañeréys esta música que de aquí adelante torna a proseguir, la qual es como la del principio, que la avéys de tañer toda a un ygal compás sin hazer mutación”<sup>361</sup>.

<sup>357</sup> Sobre la cuestión, especialmente, JAMBOU, Louis: “La dinámica en la organería y en las obras organísticas de los años 1700. Alabanza de la caja expresiva en el órgano ibérico”, *RMS*, XXXIV, 1, 2011, p. 59-96.

<sup>358</sup> MILÁN, Luis: *Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro*, Valencia, Francisco Díaz Romano, 1536, fol. 19.

<sup>359</sup> MILÁN, Luis: *El maestro*, s.f. Sobre las cuestiones tratadas aquí, entre otros, GRIFFITHS, John: *The vihuela fantasia: a comparative study of forms and styles*. Tesis, Monash University, Melbourne, 1983 y JAMBOU, Louis: *Les origines du tiento*, París, Centre National de Recherche Scientifique, Centre Regional de Publication de Bordeaux, 1982.

<sup>360</sup> MILÁN, Luis: *El maestro*, fol. 23.

<sup>361</sup> MILÁN, Luis: *El maestro*, fol. 29.

En el segundo libro del impreso, Milán torna a presentar cuatro piezas en este mismo estilo, refiriéndose a ellas como “fantasías que más propiamente se pueden dezir tentos”<sup>362</sup>. Pero, también, al introducir la sección de romances del segundo libro señala:

“Aquí empiçan los romances, y hanse de tañer lo que fuere a consonancia a espacio. Y los redobles que ay a las finales quando acaba la boz muy apriesa”<sup>363</sup>.

Por tanto, de estos testimonios cabe deducir la existencia de dos estilos de composición y/o interpretación diferentes en la música de Luis de Milán, cada uno caracterizado por una particular forma de gobernar el compás. Uno, en compás inmutable, parece corresponder a la forma de la fantasía de tipo imitativo; otro, en compás alternante lento-rápido, parece corresponder a la forma del *ricercar* de tipo no imitativo (*tentos* según la denominación de Milán), pero afecta también al menos a los romances para voz y vihuela dentro de la colección.

Independientemente de otros elementos formales o estructurales que pudieran entrar en juego, esta segunda forma de composición-interpretación contempla, sin duda, una “mutación de compás” y, precisamente por la ausencia de imitación que parece caracterizar a estas piezas, parece conectar en cierto modo con los elementos de estilo descritos por fray Pablo Nassarre casi dos siglos más tarde. Como en la descripción de éste, nada indica desde el punto de vista notacional en la obra de Milán semejantes cambios de tiempo. Estos vienen determinados en este caso por la presencia de dos diferentes texturas, consonancias frente a redobles, semejantes en función a los “puntos llenos” y “respuestas” que caracterizan el repertorio para harpa de finales del siglo XVII<sup>364</sup>.

### III.1.8.6.- Recapitulación

Como queda visto, los testimonios de fray Tomás de Santamaría y de Francisco Correa parecen confirmar la existencia de particulares códigos de lectura rítmica para los valores más pequeños de la composición. Esos valores definen, en la cifra, el concepto de nivel al que me refiero en el apartado II.6.3 de la parte I. En uno u otro caso, tales matices quedan asociados con una determinada gracia, garbo o prestancia en la interpretación que distingue al avezado tañedor.

Por otro lado, los testimonios de Luis de Milán y fray Pablo Nassarre, aunque muy alejados en el tiempo, parecen hacer referencia a una práctica de alternancia o fluctuación de tiempo que parece abarcar los principios de aceleración y ralentización. Al menos Nassarre dibuja esta práctica como característica de la música hispana, pero su presencia en el repertorio resulta difícil de trazar en toda su amplitud por el momento.

El elemento común entre los cuatro testimonios presentados es su invisibilidad desde el punto de vista notacional. En ausencia de una tradición interpretativa directa, los textos explicativos que se han comentado constituyen las únicas claves para la descodificación de este aspecto cifrado de la notación.

<sup>362</sup> MILÁN, Luis: *El maestro*, fol. 72.

<sup>363</sup> MILÁN, Luis: *El maestro*, fol. 93v.

<sup>364</sup> Sobre estos elementos, parte III, Ribayaz, V.

### III.1.9.- Ornamentos

La ornamentación constituye uno de los elementos fundamentales del estudio de la interpretación del repertorio vocal e instrumental hasta el siglo XIX. Las diferentes tipologías y su evolución histórica, más sus implicaciones estéticas e interpretativas constituyen, de por sí, un objeto de estudio de gran extensión y complejidad<sup>365</sup>. En esa perspectiva, y para nuestro objeto, resulta esencial considerar varias tipologías de fuentes musicales con relación a la ornamentación, en sentido general.

En primer lugar, conviene diferenciar el concepto de disminución, glosa u ornamentación libre con respecto al concepto de ornamento como tal (*graces*). Éste implica sólo un número limitado de notas y se asienta sobre notas de la estructura melódica o contrapuntística. Dentro de este tipo de ornamentos, conviene aún diferenciar aquellos que aparecen completamente desarrollados por escrito (*written out ornaments*) con respecto a los ornamentos expresados por medio de su cifra o signo particular. Cada una de estas tipologías caracteriza diferentes escuelas y estilos dentro de sus correspondientes cronologías. De momento, en el marco de este estudio, sólo nos interesa fijar nuestra atención en la última de estas categorías, la de los ornamentos “cifrados”.

Con respecto a la presencia de éstos en las fuentes, pueden establecerse hasta cinco situaciones diferentes:

a) Fuentes en las que se presentan signos específicos para los diferentes ornamentos para cuya descodificación poseemos una tabla descriptiva o clave asociada a las mismas fuentes. A este tipo pertenecen, por ejemplo, la mayor parte de los impresos de música para teclado aparecidos en Francia durante la segunda mitad del siglo XVII y la primera mitad del XVIII<sup>366</sup>. Salvo pequeños detalles, la restitución sonora de los ornamentos precisamente señalados en la música resulta siempre posible gracias a la inclusión por parte del autor de tablas de ornamentos como material preliminar en cada uno de los impresos.

<sup>365</sup> Por citar sólo una obra de referencia la respecto, NEUMANN, Frederick: *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, Princeton University Press, 1978. Para el caso hispano, entre otros, PRECIADO, Dionisio: “Los quiebros y redobles en Francisco Correa de Araujo” (I), *TSM*, 53, 4, 1970, p. 99-103; (II), *TSM*, 54, 1, 1971, p. 3-7 y (III), *TSM*, 54, 2, 1971, p. 35-9; PRECIADO, Dionisio: *Quiebros y redobles en F. Correa de Araujo*, Madrid, Alpuerto, 1973; JOHNSON, Calvert: “Spanish Keyboard Ornamentation, 1534-1626”, *Diapason*, 69, 1978, 1, p. 12-15; PARKINS, Robert: “Cabezón to Cabanilles: Ornamentation in Spanish Keyboard Music”, *The Organ Yearbook*, 11, 1980, p. 5-16; ESTER-SALA, María Asunción: *La ornamentación en la música de tecla ibérica del siglo XVI*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1980; LASH, André: “Beyond the preface: some thoughts on the application of ornaments in the organ works of Francisco Correa de Araujo”, *Early Keyboard Journal*, 12, 1994, p. 95-112; MORALES-CAÑADAS, Esther: *Die Verzierungen der spanischen Musik in 17. und 18. Jahrhundert*, Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1998; BERNAL RIPOLL, Miguel: “La ornamentación en las obras de Cabanilles” (I), *AnM*, 53, 1998, p. 111-64 y (II), *AnM*, 54, 1999, p. 149-54.

<sup>366</sup> A modo de ejemplo, sin pretender ser exhaustivo, pueden contrastarse los impresos de *Les pièces de clavecin* de Jacques Champion de Chambonnières (París, 1670), *Pièces de clavecin* de Henri d’Anglebert (París, 1689), *Pièces de clavecin* de François Couperin (París, 1713) o *Pièces de clavecin en concerts*, de Jean-Philippe Rameau (París, 1741).

b) Fuentes en las que se presentan signos específicos para los diferentes ornamentos pero para cuya descodificación tenemos que acudir a tablas, claves o descripciones no directamente vinculadas a la fuente. A este grupo pertenece una enorme cantidad de fuentes, generalmente manuscritas pero también impresas, entre las que se encuentran, *grosso modo*, las obras de importantes compositores de la talla de Johann Sebastian Bach, Georg Frederik Haendel o Antonio Vivaldi, entre otros muchos que jamás dejaron testimonio de sus prácticas de ornamentación mediante la difusión de tablas escritas a tal fin.

c) Fuentes en las que se presentan signos específicos para los diferentes ornamentos pero no existe ningún tipo de tabla, clave o descripción que pueda usarse para la descodificación de los signos ornamentales. Es el caso de la música de los virginalistas ingleses, por ejemplo. En las fuentes, se detalla la posición de cada uno de los ornamentos, normalmente mediante un *stroke* o *double stroke* (/ o //), pero no se conoce ninguna explicación sobre el significado de tales signos en el ámbito geográfico y cronológico correspondiente a las fuentes.

d) Fuentes en las que no aparecen signos para los ornamentos, pero para las que existen tablas, claves o descripciones sobre la ornamentación asociada al repertorio. Es el caso, en general, de la música italiana y francesa para teclado del siglo XVI y principios del XVII, incluyendo la de Girolamo Frescobaldi y Jehan Titelouze, por ejemplo. Pero también es la situación habitual en las fuentes de música hispana. Salvo excepciones, las fuentes no indican la posición de los ornamentos sobre las notas, pero existe una gran cantidad de información sobre la ornamentación, transmitida por tratados teóricos y declaraciones de cifra, como veremos.

e) Fuentes en las que no aparecen signos para los ornamentos ni se conocen descripciones sobre la ornamentación que puedan ser asociadas a ese repertorio en el contexto de su época. Es el caso, en general, del repertorio italiano de la primera mitad del siglo XVI pero, sobre todo, de repertorios más bien periféricos que no pueden ser asociados a una tradición tratadística autóctona, como podría ser el caso, por ejemplo, de la música polaca del siglo XVI.

Como puede verse, las situaciones presentadas son muy diversas y plantean problemáticas completamente distintas en cada caso. En estas tipologías, las fuentes de las categorías a, b y c pueden servir para el establecimiento de una medida de “densidad ornamental” para cada periodo, género y estilo de las fuentes de las categorías d y e, pero la aplicación de tipologías ornamentales de una escuela a otra, de un instrumento a otro o de un periodo histórico a otro, es cuestión sumamente delicada<sup>367</sup>.

De entre las fuentes hispanas de música práctica aquí en estudio, los libros de Baena (1540), Venegas de Henestrosa (1557), Cabezón (1578), Correa (1626), Ruiz de Ribayaz (1677) y Fernández de Huete (1702) más el *Libro de cyfra* de Oporto (ca.

<sup>367</sup> Un intento en este sentido fue el de ODIAGA, Lola: “Un ensayo de interpretación de la ornamentación del *Fitzwilliam virginal book* basada en fuentes españolas del periodo”, en *[Actas del] I Congreso nacional de musicología*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1981, p. 345-61. Todo ello sin perjuicio de cuanto se dice en GHIELMI, Lorenzo: “*Il suonar senza trilli è cosa insipida*. Annotazioni sulla prassi dell’ornamentazione cembalo-organistica nel Barocco”, In *Organo Pleno: Festschrift für Jean-Claude Zehnder zum 65. Geburtstag*, Luigi Colarile & Alexandra Nigito (Hrsg.), Peter Lang, 2007, p. 123-34.



1720-30) contienen explicaciones sobre la forma y ejecución de los ornamentos dentro de sus declaraciones de la cifra. A todo ello habría que añadir la información que sobre el mismo asunto transmiten la *Declaración de instrumentos musicales* de fray Juan Bermudo (1555), el *Arte de tañer fantasía* de fray Tomás de Santamaría (1656), el *Arte de canto llano, órgano y cifra* de fray Tomás Gómez (1649) y la *Escuela música* de fray Pablo Nassare (1724). Todo ello sin contar con las instrucciones sobre ornamentos que encontramos en las colecciones de música para guitarra, como las de Gaspar Sanz o Francisco Guerau<sup>368</sup>. No obstante, sólo estos impresos para guitarra, junto a los libros de tecla de Correa y los de harpa de Fernández de Huete y Ribayaz, presentan al mismo tiempo signos específicos para la ornamentación incluidos en la cifra. Al revés, en el manuscrito *Pensil deleitoso* y en la *addenda* a la *Facultad orgánica* de la Biblioteca Nacional de España se encuentran signos de ornamentos sin referencia a ninguna tabla, aunque asimilables quizá a los presentados por Fernández de Huete para el harpa.

El estudio de las fuentes desde el punto de vista de los ornamentos o de la ornamentación en las fuentes hispanas desde el punto de vista de la interpretación queda completamente fuera del marco de este estudio. Con todo, pueden verse las alusiones correspondientes a estos detalles en los capítulos respectivos de la parte III<sup>369</sup>.

### III.1.10.- La digitación

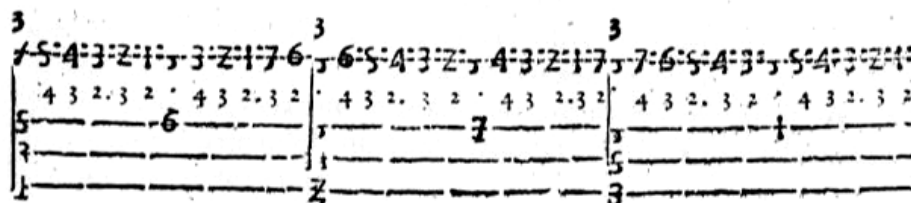
Como en el caso de los ornamentos, el estudio de la digitación en fuentes históricas constituye un objeto de investigación en sí mismo, al que se dedica ya una abundante bibliografía<sup>370</sup> y que, por tanto, no interesa abordar aquí en toda su extensión. No obstante, señalemos que varias de las fuentes de música para tecla que aquí se analizan presentan instrucciones para la digitación en los textos introductorios. Es el caso de los impresos de Gonzalo de Baeza, Luis Venegas de Henestrosa, Antonio de Cabezón y Francisco Correa, además del *Libro de cyfra* de Oporto. Todo ello además de las

<sup>368</sup> Sobre ello, entre otros, STRIZICH, Robert: "Ornamentation in Spanish Baroque Guitar Music", *Journal of the Lute Society of America*, V, 1972, p. 18-39 y SCHMITT, Thomas: "Sobre la ornamentación en el repertorio para guitarra barroca en España (1600-1750)", *RMS*, XV, 1, 1992, p. 107-38.

<sup>369</sup> Parte III, Baena, III.3; parte III, Venegas, II.3.1; parte III, Cabezón, IV.6; parte III, Correa, VI; parte III, Arte 1649, III; parte III, *Pensil deleitoso*, III.1.5 y IV; parte III, *Addenda* a la *Facultad orgánica* en E:Mn, II; parte III, Oporto, III.2.

<sup>370</sup> Para el caso hispano que nos ocupa, entre otros, JACOBS, Charles: *La interpretación de la música española del siglo XVI para instrumentos de teclado...*; JACOBS, Charles: *The performance practice of Spanish Keyboard Music...*; HULTBERG, W.E.: *Santa María's Libro llamado Arte de tañer fantasía: a critical evaluation*, Ph. diss., University of South California, Ann Arbor, UMI, 1964; RODGERS, Julane: *Early Keyboard Fingering*, Ph. D. diss., University of Oregon, 1971, Ann Arbor, UMI, 1971; HOAG, Bárbara Brewster: *The Performance Practice of Iberian Keyboard Music of the Seventeenth Century*, Ph. D. dissertation, New York University (1980), Ann Arbor, UMI, 1982; PARKINS, Robert: "Keyboard fingering in early Spanish sources", *Early Music*, II, 3, 1983, p. 323-31; KASTNER, Macario Santiago: *The interpretation of 16th and 17th century iberian keyboard music*, Nueva York, Pendragon Press, 1985; HOLLAND, Jon Burnett: *Francisco Correa de Arauxo's "Facultad orgánica", A translation and study of its theoretical and pedagogical aspects*, DMA Diss., University of Oregon, 1985; HOLLAND, Jon Burnett: "Performance practice and Correa de Arauxo's *Facultad Orgánica*" (I), *Diapason*, 78<sup>th</sup> year, May 1987, p. 15-8 y (II), *Diapason*, 78<sup>th</sup> year, June, 1987, p. 14-6; REE-BERNARD, Nelly van: *Interpretation of 16th century Iberian music on the clavichord*, Buren, Frits Knuf Publishers, 1989; LOZANO VIRUMBRALES, Luis: "El último tratado español de cifra para tecla", *Doce notas*, 3, octubre-diciembre, 1996, p. 38-43; BERNAL RIPOLL, Miguel: "Una nueva contribución a la técnica de la música de tecla antigua ibérica: unas digitaciones para órgano de 1649", *AnM*, 55, 2000, p. 87-98.

instrucciones que sobre el particular traen tanto los tratados de fray Tomás de Santamaría y de fray Juan Bermudo como el *Arte de canto llano, órgano y cifra* de 1649. Sin embargo, hay que advertir que ninguna de estas fuentes incorpora signo alguno para la digitación en la música que transmiten. La única excepción son algunos ejemplos incluidos entre los textos preliminares de la *Facultad orgánica* de Correa, en los que se añade numeración para los dedos a los caracteres de la cifra, con el fin de mostrar la disposición en ciertas “carreras extraordinarias” (ilustración 2).



Ilust. 2: Francisco Correa, *Facultad orgánica*, 1626, Advertencias, fol. 24.  
Ejemplo de digitaciones de tres y dos dedos.



Ilustr. 4: Diego Fernández de Huete, *Compendio numeroso*, segunda parte, 1704, fol. 22.  
*Pasacalles de 8º tono a proporción, con digitaciones aplicadas.*

En cambio, la incorporación de signos para la digitación resulta habitual en las fuentes para harpa. Estos son las iniciales *p* y *l*, para denotar los dedos pulgar, índice y largo. Estas letras se colocan entre la pauta y enfrentadas a las cifras en los pasajes de carreras en los impresos de Lucas Ruiz de Ribayaz y Diego Fernández de Huete, apareciendo también, de forma ocasional, en los manuscritos de música para el instrumento de cuerdas (ilustración 3).

### III.1.11.- Cifras para cantar

En los libros de música en cifra para vihuela se introdujeron tres variantes para la notación de la parte que hubiera de ser cantada mientras se tañía. Podía ser mediante un pentagrama en notación de canto de órgano superpuesto a las cifras, mediante cifras marcadas con un punto o rasguito a la derecha o bien mediante cifras coloradas, procedimiento que se encuentra en los impresos de Narváez, Pisador y Fuenllana.

Ninguno de estos sistemas gráficos se usó, al parecer, en las cifras para tecla o harpa. En algunas piezas del *Libro de cifra nueva*, el texto aparece incorporado, sin más, debajo de las cifras correspondientes, lo mismo que ocurre en las dos piezas finales de la *Facultad orgánica* de Francisco Correa<sup>371</sup> o en los versos para cantar al harpa que incorpora Diego Fernández de Huete en su *Compendio numeroso*. No obstante, en este caso, el autor señala verbalmente en el encabezamiento de la pieza cual de las voces de la cifra ha de servir para cantar (ilustración 5). En otro caso, en uno de los manuscritos de Carrión, la voz para cantar aparece en canto de órgano sobre la cifra, pero sin presentar ningún tipo de alineación con respecto a ésta<sup>372</sup>.



Ilustr. 5. Diego Fernández de Huete, *Compendio numeroso*, segunda parte, 1704, fol. 56.  
Verso de séptimo tono, con indicación de la voz para cantar.

En cualquier caso, y dada la ausencia de signos precisos al respecto en la cifra, queda abierta la cuestión sobre la posible interpretación cantada de parte del repertorio para tecla del siglo XVI, especialmente por lo que se refiere a intabulaciones, tal como se ha discutido en el punto I.5.1.

### III.2.- El ámbito

El ámbito define la extensión total de un sistema en cifra desde el punto de vista del número total de caracteres que utiliza y está en relación directa con la extensión del instrumento al que se destina la música de la fuente. Puede considerarse, por un lado, el ámbito diatónico, entendido como la extensión total entre el grave y el agudo, formado por las teclas blancas del teclado o por las cuerdas diatónicas del harpa; por otro, podemos considerar el ámbito cromático, que abarca las teclas negras o las cuerdas de la segunda orden en el harpa.

#### III.2.1.- Ámbito diatónico

La mayor parte de las fuentes hispanas para tecla aquí en estudio ofrecen un ámbito máximo C, D, E, F, G, A-a'', lo que corresponde a un teclado ordinario de 42 puntos con octava corta. Esta extensión aparece documentada por vez primera en España en

<sup>371</sup> Sobre este particular, CEA GALÁN, Andrés: "Cantar Victoria al órgano. Documentos, música y praxis... y también parte III, Venegas, II.3.2.

<sup>372</sup> Parte III, Carrión, I.

1481, en el órgano que construyó el maestro Teodorico para la catedral de Toledo<sup>373</sup> y es generalmente definida como “juego común” u “ordinario”. Su extensión se conforma con la disposición de la mano guidoniana o Gamaut, con tres repeticiones de la gama de signos F G A B C D E, denominados graves, agudos y sobreagudos, hasta alcanzar los 21 puntos ordinarios del ámbito polifónico. Sobre esta estructura básica, se añaden sendas extensiones de tres notas en los bajos y en los tiples (C, D, E y f'', g'', a'') designadas como sograves y agudísimos o resobreagudos. Éstas extensiones parecen garantizar no sólo ciertas transposiciones modales a la cuarta inferior y superior sino, sobre todo, cierto margen para la ejecución de glosas en el tiple y para las cláusulas del contrabajo en octava baja.

No obstante, en el caso del *Livre plaisant* (1529) y del *Arte pera aprender a tanger* de Bonzalo de Baena (1540), las fuentes más antiguas aquí en estudio, el ámbito de referencia es algo más reducido: F, G-g'' y C, D, E, F, G, A-g''', respectivamente<sup>374</sup>. Por su parte, fray Juan Bermudo prefiere para sus cifras una extensión de 28 puntos, de ámbito C, D, E, F, G, A-h'', aunque asegura que el órgano que construyó en Baeza alcanzaba C, D, E, F, G, A-c'''<sup>375</sup>. Ésta es la misma extensión que utiliza Antonio Valente en sus cifras de 1576 y la que aparece ya en el *Arte de canto llano, órgano y cifra* de 1649<sup>376</sup>.

En principio, tales diferencias pueden ponerse en relación con diferentes estadios de evolución organológica en cuanto a la extensión del teclado, tanto desde un punto de vista temporal como geográfico, que se acompaña, en efecto, por los testimonios documentales de los siglos XV al XVIII que nos son conocidos<sup>377</sup>.

Pero, en este panorama general, encontramos algunas notables excepciones. Así, la pauta trazada por Alonso Mudarra en 1546 para sus cifras para órgano o harpa parece preparada para acoger una extensión F-f''', esto es, de 29 puntos y formada por la cuádruple repetición de la gama F-E<sup>378</sup>. También resulta de mucho interés el documento del proyecto para el órgano de la iglesia de Vergara que realiza fray José de Echevarría en 1670, pues presenta un instrumento con teclado provisto de contraoctava y, por tanto, de 50 teclas. El interés se incrementa cuando el organero nos proporciona un dibujo de este teclado con la indicación expresa de las cifras excepcionales<sup>379</sup>.

A estos testimonios notacionales conviene sumar las evidencias documentales sobre la presencia de teclados extendidos en el ámbito hispano durante los siglos XV y XVI. El análisis de estos elementos abre la puerta a la consideración de ámbitos diatónicos extendidos en otras fuentes y, muy especialmente, en la *Facultad orgánica* de Francisco Correa (1626). Se impone en este caso una lectura que va mucho más allá de la estricta

<sup>373</sup> El contrato para la construcción de este instrumento lo trae GARCÍA LLOVERA, Julio Miguel: *El órgano gótico español*, Zaragoza, Pórtico, 2009, p. 349-51. Para un panorama más detallado sobre la cuestión del ámbito del teclado en una perspectiva histórica, véase parte III, Correa, IV.1.

<sup>374</sup> Para más detalles sobre este aspecto, véanse los capítulos correspondientes en la parte III, *Livre plaisant*, II.1 y Baena, II y III.

<sup>375</sup> Véase parte III, Bermudo, I.1.

<sup>376</sup> Parte III, Valente, III y *Arte* 1649, III.

<sup>377</sup> Sobre este asunto, sobre todo, JAMBOU, Louis: *Evolución del órgano español...*, vol. 1, p. 114-6 y 301-3. No obstante, falta un estudio sistemático de esta cuestión en el ámbito hispano.

<sup>378</sup> Sobre este detalle, parte III, Mudarra, III.2 y III.3.

<sup>379</sup> Publicado en BARRERO BALANDRÓN, José María y DE GRAAF, Gerard A.C.: *El órgano de Santa Marina la Real de León...*, p. 219-28. Véase parte III, Vergara.

representación gráfica de la cifra, en conexión con la tradición organera hispana y mediante la incorporación del concepto notacional de “suposición de octava” descrito por Pietro Cerone en *El Melopeo* de 1613<sup>380</sup>.

En el caso del harpa, Luis Venegas de Henestrosa presenta un grabado del instrumento en cuyo clavijero se inscribe la extensión F, G, A-h'', incorporando sólo bemoles de B y Eb. Sin embargo, Lucas Ruiz de Ribayaz presenta un instrumento de dos órdenes con la extensión habitual de 42 puntos (C, D, E, F, G, A-a''), mientras Diego Fernández de Huete lleva el instrumento hasta los 45 puntos (C, D, E, F, G, A-c''). Ésta es también la extensión que se deduce de la cifra de los fragmentos de Palacios de Goda (ca. 1700). Las extensiones de 42 y 45 puntos se corresponden igualmente con las de las harpas históricas hispanas que han llegado hasta nuestros días.

### III.2.2.- Ámbito cromático

La mayor parte de las fuentes aquí estudiadas presentan un ámbito cromático ordinario heredado del sistema de las cinco *coniunctae*, aplicando sostenidos a F, C y G y bemoles a B y E (F#, C#, G# y B, Eb). Todo ello está en consonancia con el tipo de afinación practicado de forma habitual durante los siglos XVI, XVII y parte del XVIII, como se explica más abajo a propósito del temple<sup>381</sup>.

Sin embargo, tanto la *Facultad orgánica* de Francisco Correa como el manuscrito *Pensil deleitoso* de fray Antonio Martín y Coll se relacionan con instrumentos de teclado dotados con subsemitonos, esto es, con un ámbito cromático extendido con respecto al tradicional sistema de las cinco *coniunctae*<sup>382</sup>. Esto viene determinado por el uso de cifras específicas para las notas D# y Ab (6# y 3b), como se ha explicado al determinar el concepto de base en la parte I<sup>383</sup>. Lo mismo podría ser el caso, con dudas, para el Apéndice de Ajuda, donde se usa la cifra 6# en la transposición punto alto de un tiento de Francisco Correa, y para una obra de Juan Correa incluida en el *Libro de cyfra* de Oporto, que utiliza expresamente la cifra 3b.

De forma diversa, el *Quadern* de Barcelona, el mismo *Libro de cyfra* de Oporto y el manuscrito de Jerez utilizan las cifras ordinarias para figurar las extraordinarias, lo que supone, en mi opinión, la utilización en el órgano de un teclado ordinario con un sistema de afinación de transición que permita la utilización de un mismo punto cromático para dos signos diferentes.

Este es también el caso en el *Compedio numeroso* de Fernández de Huete, si bien en el caso del harpa se puede considerar que tales notas excepcionales podían ser afinadas de un modo u de otro con total facilidad y sin apartarse de un marco de afinación de raíz mesotónica.

La tabla 5 presenta un resumen de estas variantes notacionales en las fuentes analizadas, entre las que descarto aquellas que no presentan un muestrario completo o suficiente de signos cromáticos. Dispuestas en orden aproximadamente cronológico, la progresiva

<sup>380</sup> Parte III, Correa, IV.1.

<sup>381</sup> Ver apartado IV.

<sup>382</sup> Parte III, Correa, IV.3 y *Pensil deleitoso*, IV.

<sup>383</sup> Parte I, apartado II.6.2.

incorporación de notas cromáticas que la tabla presenta se justifica, sin duda, por la evolución del sistema tonal, que favorece el uso de modos por términos transportados. No obstante, esa evolución no pudo verificarse sin una adaptación en consecuencia de los sistemas de afinación. Es por ello que resulta imprescindible presentar a continuación un panorama siquiera somero del problema del temple en el ámbito hispano de los siglos XVI al XVIII.

Tabla 5: Graña de signos cromáticos														
Fuente	F#	Gb	G#	Ab	A#	B	H#	Cb	C#	Db	D#	Eb	E#	Fb
<i>Livre plaisant</i>	fs		gs			b			cs			ds		
Baena	f		g			b			c			e		
Venegas	1//		2//			4b			5//			7b		
Cabezón	1#		2#			4b			5#			7b		
Correa	1#		2#	3b		4b			5#		(6x)	7b		
Ajuda	1x		2x			4b			5x		6x	7b		
Saldívar	1#		2#			4b			5#			7b		
Add. FO Bruselas	1#		2#			4b			5#			7b		
<i>Arte 1649</i>	1#		2#			4b			5#			7b		
Ribayaz	1x		2x			4b			5x		7b	7b		
<i>Pensil deleitoso</i>	1#		2#	3b		4b			5#		6x	7b		
<i>Quadern</i>	1//		2//			4b			5//		7b	7b		
Huete	1#	1#	2#	2#	4b	4b	5	4	5#	5#	7b	7b	1	
Oporto	1#	1#	2#	2#	4b	4b	5	4	5#		7b	7b	1	
			3b											
Jerez	f#		g#	g#		bb			c#	c#	e#	e#		

#### IV.- CIFRA Y TEMPLE

La historia de la afinación y del temperamento en el ámbito hispano está aún por escribir en toda su extensión, a pesar de que existe ya una consistente bibliografía sobre el tema<sup>384</sup>. Los apuntes que siguen sólo pretenden orientar esta cuestión en su relación

<sup>384</sup> Entre otros, DANIELS, Arthur: "Microtonality and Mean-Tone Temperament in the Harmonic System of Francisco Salinas" (I), *Journal of Music Theory*, 9, 1, 1965, p. 2-51 y (II), *Journal of Music Theory*, 9, 2, 1965, p. 234-80; MEEÛS, Nicolàs: "Juan Bermudo et le clavier harmonique", *Bulletin de la Société Liégeoise de Musicologie*, 8, 1974, p. 1-16; HOAG, Barbara Brewster: "A Spanish Clavichord Tuning of the Seventeenth Century", *Journal of the American Musical Instrument Society*, II, 1976, p. 86-95; LINDLEY, Mark: "Luis de Milán and meantone temperament", *Journal of the Lute Society of America*, 11, 1978, p. 45-62; REE-BERNARD, Nelly van: *Stemmen en stemmethoden beschreven in Spaanse teksten uit de 16e eeuw-Afinaciones y maneras de afinar descritas en textos españoles del siglo XVI*, Utrecht, Stichting voor Muziekhistorische Uitvoeringpraktijk, 1978; DE GRAAF, Gerard A.C.: "Afinaciones antiguas en España", en *El órgano español. Actas del primer congreso (27-29 octubre 1981)*, Madrid, Universidad Complutense, 1984, p. 59-75; HOWELL, Standley: "Ramos de Pareja's brief discussion of various instruments", *American Musical Instrument Society Journal*, 11, 1985, p. 14-37; DODERER, Gerhard: "Contribuição para a problemática de afinação dos instrumentos de tecla", *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, 48, 1986, p. 41; ANNONI, Maria Teresa: *Tuning, Temperament and Pedagogy for the Vihuela in Juan Bermudo's Declaración de instrumentos musicales*, Ph.D.diss., Ohio State University, 1989; DEVIE, Dominique: *Le tempérament musical. Philosophie, historie, théorie et pratique*, Béziers, Société de Musicologie de Languedoc, 1990; CORONA ALCALDE, Antonio: "You will raise a little your 4<sup>th</sup> fret: An equivocal instruction by Luis Milán?", *Galpin Society Journal*, 44, march 1991, p. 2-45; GOLDÁRAZ GAÍNZA, J. Javier: *Afinación y temperamento en la música occidental*, Madrid, Alianza Música, 1992; REE BERNARD, Nelly van: "Una afinación de Bermudo llevada a la práctica en una reconstrucción hipotética de un monacordio del siglo XVI", en *Livro de Homenagem a Macario Santiago Kastner*, Maria Fernanda Cidrais Rodrigues, Manuel Morais y Rui Vieira Nery (ed.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, p. 35-49;

con los aspectos notacionales de la cifra que vienen de ser estudiados, en especial por lo que respecta a la disposición y estructura del ámbito cromático.

#### IV.1.- Las fuentes

El estudio de los sistemas históricos de afinación debe tener en cuenta diversos tipos de fuentes con aproximaciones al problema de diversa orientación y calado:

a) Descripciones precisas del temperamento, apoyadas en demostraciones geométricas o en cálculos matemáticos. En el ámbito hispano de los siglos XV al XVIII son de este tipo las que traen Bartolomé Ramos de Pareja, fray Juan Bermudo, Francisco Salinas, Joseph Zaragozá, Tomás Vicente Tosca, Pedro de Ullóa o Antonio Soler (tabla 6). En su conjunto, definen el marco teórico y especulativo de discusión en torno al problema del temple de un modo general.

Tabla 6: Fuentes teóricas sobre el temple en España		
Bartolomé Ramos de Pareja	<i>De musica practica</i>	1482
Fray Juan Bermudo	<i>Declaración de instrumentos musicales</i>	1555
Francisco Salinas	<i>De musica libri septem</i>	1577
Joseph Zaragozá	<i>Fábrica y uso de varios instrumentos matemáticos</i>	1675
Tomás Vicente Tosca	<i>Tratado de música especulativa y práctica</i>	1710
Pedro de Ullóa	<i>Música universal o principios universales de la música</i>	1717
Antonio Soler	<i>Theórica y práctica del temple para los órganos y claves</i>	ca. 1780

OTAOLA, Paloma: “De la afinación pitagórica a la afinación justa en la teoría musical española del siglo XVI: Bizcargui y Salinas”, *RMS*, 15, 2-3, 1992, p. 723-42; LORENTE, Miguel: “Ciencia y música en el Renacimiento español”, *RMS*, XVII, 2, 1994, p. 11-40; OTAOLA, Paloma: “Instrumento perfecto y sistemas armónicos microtonales en el siglo XVI: Bermudo, Vicentino y Salinas”, *AnM*, 49, 1994, p. 127-57; FREIS, Wolfgang: “Perfecting the perfect instrument: Fray Juan Bermudo on the tuning and temperament of the *vihuela de mano*”, *Early Music*, XXIII, 3, august 1995, p. 421-35; OTAOLA, Paloma: “La división del tono en la vihuela según Bermudo”, *NASS*, XIII, 1-2, 1997, p. 147-62; GOLDÁRAZ GAÍNZA, J. Javier: “La especulación teórica en torno a la afinación y los temperamentos y su aplicabilidad práctica”, en *Los instrumentos musicales en el siglo XVI*, I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la Música Española del siglo XVI, Ávila, UNED, 1997, p. 29-39; BORDAS, Cristina y ROBLEDÓ, Luis: “El arcón de José Zaragozá. Ciencia y música en la España de Carlos II”, *NASS*, 15, 1-2, 1999, p. 265-314; SLOANE, Carl: “The problem of temperament in Antonio Soler’s keyboard sonatas”, *RMS*, 22, 2, 1999, p. 87-91; BERNAL RIPOLL, Miguel: “El temperamento de Nassarre”, *RMS*, 22, 1, 1999, p. 157-74; ROBLEDÓ ESTAIRÉ, Luis: “Del pitagorismo a la justa entonación: los tratados musicales de Juan Pérez de Moya y de Juan Segura”, en *Fuentes musicales en la Península Ibérica (ca. 1250-ca. 1550)*, Actas del Coloquio Internacional (Lleida, 1-3- abril 1996), Maricarmen Gómez y Màrius Bernadó (ed.), Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, Institut d’Estudis Ilerdencs, 2001, p. 385-96; GARCÍA PÉREZ, Amaya: “El temperamento en las teorías musicales de Salinas y Zarino: uso y aplicación del mesolabio”, *RMS*, 25, 2, 2002, p. 347-61; SLOANE, Carl: “The persistence of meantone in the Iberian Peninsula”, *RMS*, 25, 2, 2002, p. 471-5; GOLDÁRAZ GAÍNZA, J. Javier: *Afinación y temperamentos históricos*, Madrid, Alianza Música, 2004; BERNAL RIPOLL, Miguel: “El temple de Soler: características y realización práctica”, *RMS*, XXX, 2, 2007, p. 393-418. Además, puede consultarse el listado bibliográfico sobre temperamentos en general que aparece, por ejemplo, en la página de la Huygens-Fokkel Foundation: <http://www.huygens-fokker.org/docs/bibliography.html> (acceso octubre 2013). También, para un panorama general en relación a algunas de las fuentes aquí en estudio, ESSES, Maurice: *Dances and instrumental diferencias in Spain...*, vol. 1, p. 274-9.

b) Instrucciones para afinar, como las que traen Luis Venegas de Henestrosa, fray Tomás de Santamaría, Pietro Cerone, Francisco Correa, Lucas Ruiz de Ribayaz, Diego Fernández de Huete, fray Antonio Martín y Coll, fray Pablo Nassarre y otros (tabla 7). No son demostraciones geométricas ni matemáticas, pero describen el proceso de afinación de los instrumentos en la práctica cotidiana mediante un procedimiento empírico con control estrictamente auditivo.

Tabla 7: Instrucciones para afinar en fuentes hispanas		
Luis Venegas de Henestrosa	<i>Libro de cifra nueva</i>	1557
Fray Tomás de Santamaría	<i>Arte de tañer fantasía</i>	1565
Pietro Cerone	<i>El Melopeo</i>	1613
Francisco Correa	<i>Facultad orgánica</i>	1626
Anónimo	E:Mp, II/2802 ( <i>Instrucción</i> )	ca. 1640
Lucas Ruiz de Ribayaz	<i>Luz y norte musical</i>	1677
Anónimo catalán	E:Bc, M 896 (Escornalbou)	ca. 1680
Fray Bartolomé Triay	[ <i>Tratado de organería</i> ]	ca. 1700
Diego Fernández de Huete	<i>Compendio numeroso</i>	1702
Fray Antonio Martín y Coll	<i>Ramillete oloroso</i>	1709
Fray Pablo Nassarre	<i>Escuela música</i>	1723-4
Padre Manuel de Paz	<i>Médula de canto llano y órgano</i>	1767
Anónimo	<i>Compendio de el arte de organería</i>	1830

c) Tratados teóricos y otras fuentes documentales que, sin presentar descripciones matemáticas o geométricas del temperamento ni instrucciones para afinar, contengan información sobre la disposición interválica del sistema. Este grupo de fuentes es relativamente numeroso. Incluye, por un lado, los tratados que definen el semitono cantable como menor o como mayor (tabla 8)<sup>385</sup>, según se alineen con la tradición pitagórica o con las novedades relacionadas con la adopción de los sistemas de tono medio, respectivamente. También habría que considerar en este grupo documentos particulares sobre el sistema musical como, por ejemplo, el *Memorial* que Juan de Espina elevó al rey Felipe IV<sup>386</sup> o los tratados de Bartolomeo Gioverardi<sup>387</sup>, entre otros.

d) Testimonios organológicos históricos, principalmente clavicordios (monacordios) y órganos. De los primeros, siendo ligados, puede extraerse información sobre la partición interválica de la octava a partir de la medición de su diapasón y de las distancias a las que estén colocadas sus tangentes; en los segundos, puede deducirse el diapasón de afinación e incluso el temperamento de origen sólo en casos de muy buena conservación de la tubería.

<sup>385</sup> La tabla está elaborada a partir de datos presentados en MORENO RODRÍGUEZ, Israel: *El semitono mi-fa y su evolución conceptual en el siglo XVI español*. Trabajo de AAD dirigido por Andrés Cea Galán, Conservatorio Superior de Música de Sevilla, 2007 (inédito).

<sup>386</sup> Sobre este manuscrito, BATISTA PONCE, Fátima: *Don Juan de Espina y Velasco: ciencia y música en el entorno madrileño a principios del siglo XVII*. Trabajo de AAD dirigido por Andrés Cea Galán, Conservatorio Superior de Música de Sevilla, 2008 (inédito).

<sup>387</sup> Sobre la cuestión, principalmente, SANHUESA FONSECA, María: *El doctor Bartolomeo Gioverardi (ca. 1600-1668). Teórico musical entre Italia y España*, Barcelona, CSIC, 2009.



Tabla 8: Tratados teóricos hispanos, en función de su definición del semitono diatónico cantable				
Semitono diatónico cantable menor			Semitono diatónico cantable mayor	
Domingo Marcós Durán	<i>Lux bella</i>	1492		
Guillermo de Podio	<i>Ars musicorum</i>	1495		
Alfonso Españón	<i>Introducción de canto llano</i>	1498		
Diego del Puerto	<i>Portus musice</i>	1504		
Francisco Tovar	<i>Libro de música práctica</i>	1510		
		1511	Gonzalo Martínez Bizcargui	<i>Arte de canto llano</i>
Juan Espinosa	<i>Tractado de principios...</i>	1520		
Matheo de Aranda	<i>Tractado de canto mensurable</i>	1535		
Gaspar de Aguilar	<i>Arte de principios...</i>	1537		
fray Juan Bermudo	<i>Arte tripharia</i>	1550		
fray Juan Bermudo	<i>Declaración...</i>	1555		
Luis de Villafranca	<i>Breve instrucción...</i>	1565		
		1565	Fray Tomás de Santamaría	<i>Arte de tañer fantasía</i>
		1577	Francisco Salinas	<i>De Musica</i>
		1592	Francisco de Montanos	<i>Arte de música</i>
Andrés de Monserrate	<i>Arte breve y compendioso...</i>	1614		
		1626	Antonio Fernández	<i>Arte de música</i>
		1649	Fray Tomás Gómez	<i>Arte de canto llano, órgano y cifra</i>
		1672	Andrés Lorente	<i>El porqué de la música</i>
		1700	Fray Pablo Nassarre	<i>Fragmentos músicos</i>
		1707	Antonio de la Cruz Brocarte	<i>Médula de música teórica</i>
		1742	José de la Fuente	<i>Reglas de canto llano</i>
		1748	Antonio Ventura Roel del Río	<i>Institución harmónica...</i>
		1760	Diego de Roxas y Montes	<i>Promptuatio armónico...</i>
		1761	Gerónimo Romero de Ávila	<i>Arte de canto llano</i>
		1765	Pedro de Villasagra	<i>Arte y compedio...</i>
		1767	Manuel de Paz	<i>Médula de canto llano</i>
		1776	Francisco Marcos y Navas	<i>Arte o compendio general...</i>
		1778	Francisco de Santamaría	<i>Dialectos músicos</i>

#### IV.2.- De la afinación pitagórica al tono medio

Las fuentes que he relacionado en el grupo c) permiten calibrar el proceso de transición en la Península Ibérica desde la afinación de raíz pitagórica transmitida por Boecio a la definición de los sistemas mesotónicos o de tono medio. El elemento determinante es la consideración del tamaño del semitono diatónico o cantable mi-fa. Cuando éste es considerado “semitono menor”, el sistema de referencia resulta ser de raíz pitagórica y, por tanto, basado en tonos mayores. En este marco, la cuarta o diatesaron ut-fa, por ejemplo, está formada por un ditono de proporción 81/64, que se constituye a partir de dos tonos mayores de proporción 9/8, más un semitono menor o *limma* de proporción 256/243, según el más puro modelo boeciano. Por el contrario, la definición del mismo semitono diatónico cantable como “semitono mayor” revela una concepción del tetracordo basada en la tercera mayor de proporción 5/4 más un semitono mayor basado en la proporción 16/15.

La tradición teórica boeciana se mantuvo prácticamente incólume en España hasta la publicación en 1577 del tratado *De musica* de Francisco Salinas, donde se presenta una perfecta matematización de los sistemas de tono medio a partir de la división del comma sintónico, en tres variantes de  $1/3$ ,  $1/4$  y  $2/7$  de comma<sup>388</sup>.

La teorización de Salinas tuvo, sin embargo, un precedente en España en la obra de fray Juan Bermudo. Éste, aunque fiel a los preceptos boecianos, ya presenta en su *Declaración de instrumentos musicales* de 1555 procedimientos geométricos para la división o “preparación” del comma sintónico en tres partes, aunque esta vez para la obtención de una excelente aproximación al temperamento igual, como se dirá luego. Además, fray Tomás de Santamaría se adhiere ya a la teoría del semitono cantable mayor en su *Arte de tañer fantasía* de 1565, aunque sin presentar ningún tipo de demostración geométrica ni matemática al respecto<sup>389</sup>.

Por otra parte, la audaz y aislada propuesta de Gonzalo Martínez Bizcargui en 1511, al presentar como modelo interválico el tetracordo “diatónico syntonon” tenso de Ptolomeo, no haría sino provocar una fuerte controversia en un ambiente dominado por el respeto a las doctrinas de Boecio<sup>390</sup>. En sentido inverso, la recalcitrante filiación pitagórica de Andrés de Monserrate en 1614 sólo puede justificarse por su referencia a autoridades de la primera mitad del siglo XVI: además del propio Boecio, Guillermo del Podio, Fabro Stapulense, Francisco Tovar, fray Juan Bermudo, Franchino Gaforius,

---

<sup>388</sup> Los temperamentos mesotónicos están basados en el reparto de la comma sintónica entre los tonos del círculo. Estos tonos serán definidos como “tonos medios”, esto es, de tamaño intermedio entre el tono mayor y el tono menor pitagóricos, y serán iguales entre sí. En consecuencia, cada una de las quintas del sistema se verá reducida en una fracción de comma que sirve a identificar el tipo de temperamento aplicado. Así, hablamos de temperamento mesotónico de  $1/3$ ,  $2/7$ ,  $1/4$ ,  $1/5$ ,  $2/9$  o  $1/6$  de comma. Dos tonos medios producirán una tercera mayor justa o casi justa. Conforme crezca el tamaño de la tercera mayor, decrecerá el de la tercera menor comprendida en la misma quinta. Como consecuencia del reparto, el semitono mayor aparece en la posición diatónica o cantable, mientras el menor se coloca en la cromática o incantable. La diesis, diferencia interválica entre ambos semitonos o, si se prefiere, distancia interválica entre notas enharmónicas, será tanto mayor cuanto mayor sea la razón de división de la comma o, lo que es lo mismo, cuanto mayor sea la desviación que soporten las quintas. Así, mientras en el temperamento igual de  $1/12$  de comma la diesis tiene un valor cero, al coincidir los semitonos diatónico y cromático en sus cantidades, demediando el valor del tono obtenido, en el temperamento de  $1/3$  de comma el valor de la diesis prácticamente iguala la cantidad interválica correspondiente al semitono menor, dividiendo la octava, en la práctica, en 19 intervalos casi iguales. Sobre un instrumento de teclado ordinario de doce teclas en cada octava, el establecimiento de un temperamento mesotónico obliga a determinar cuáles semitonos ocuparán las cinco teclas correspondientes al orden cromático. Al menos desde principios del siglo XVI, el monocordio común dispondrá de tres teclas cromáticas “sustentadas” o elevadas (C#, F# y G#), que funcionan como “mies” del sistema hexacordal, más dos teclas “remisas” o rebajadas (B y Eb), que actúan como “faes”. Ninguna de estas teclas podrá ser usada para su función contraria. Por otro lado, el error acumulado mediante la desviación de las quintas provocará la existencia de una “quinta del lobo”, equivalente a una quinta más la diesis. Este intervalo, que es en realidad una sexta aumentada, se sitúa entre G# y Eb, extremos del género cromático en sus vertientes dura y blanda, respectivamente.

<sup>389</sup> “Finalmente que (como dicho es) el tono se divide y parte en cinco comas y un poco, y en quatro comas y un poco, y las cinco y un poco, caben al semitono cantable, y las quatro y un poco al semitono incantable”. SANTAMARÍA, Fray Tomás de: *Libro llamado Arte de tañer fantasía*, capítulo octavo, De la división del tono, fol. 22-23.

<sup>390</sup> Para un panorama sobre esta cuestión, LEÓN TELLO, Francisco José: *Estudios de historia de la teoría musical*, Madrid, CSIC, 1962 (2ª ed. 1991) y el artículo “Martínez de Bizcargui, Gonzalo” en *DMEH*, vol. 7, p. 275-9, con bibliografía suplementaria. También, parte III, Bermudo, VI.1.

Pietro Aron, Matheo de Aranda, Juan de Espinosa, Juan Martínez, el anónimo de la *Margarita filosófica* y “otros muchos que fueron perfectos músicos”<sup>391</sup>.

En 1778, fray Ignacio Ramoneda ya considerará que no hay semitono mayor ni menor, sino un semitono único equivalente a la mitad del tono<sup>392</sup>. En principio, parecería un síntoma de que la teoría musical había girado en España hacia otras propuestas interválicas cercanas a la definición del temperamento igual. Sin embargo, en este caso, teniendo en cuenta la coincidencia en tiempo y espacio de Ramoneda con el padre Antonio Soler en el monasterio de El Escorial, habría que pensar más bien en una influencia de las teorías interválicas de éste sobre aquel.

En efecto, la propuesta que hace el padre Antonio Soler en su manuscrito *Theórica y práctica del temple para los órganos y claves*, redactado hacia 1780, resulta muy singular. Propone un tipo de afinación que, manteniendo la estructura del temperamento mesotónico de 1/4 de comma para las notas diatónicas, dispusiera las cinco teclas cromáticas como semitonos “demediados”, esto es, equivalentes a la mitad del tono. A tal efecto, diseño y construyó un “acordante”, aparato para facilitar la afinación práctica del órgano y del clave<sup>393</sup>.

Tal como podrá verse más tarde, en el apartado IV.4, las aproximaciones prácticas al problema del temple confirmarán un panorama ampliamente dominado en España por los temperamentos mesotónicos, desde la segunda mitad del siglo XVI y hasta la segunda mitad del siglo XVIII. Todo ello sin perjuicio de los intentos de establecimiento del temperamento igual, que se inician ya a mediados del XVI.

### IV.3.- El temperamento igual

El uso empírico de aproximaciones al temperamento igual<sup>394</sup>, con semitonos que dividen el tono en dos partes iguales, puede documentarse para los instrumentos de mástil al menos desde la *Musica instrumentalis deudsch* de Martín Agricola, publicada en 1529<sup>395</sup>. En general, tal división suele basarse en la partición del tono de proporción 9/8 en dos segmentos interválicos correspondientes a las proporciones 17/16 y 18/17. Sin embargo, en España, fray Juan Bermudo propondrá en su *Declaración de instrumentos musicales* de 1555 una aproximación al temperamento igual para la

<sup>391</sup> MONSERRATE, Andrés de: *Arte breve y compendioso de las dificultades que se ofrecen en la música práctica del canto llano*, Valencia, Pedro Patricio Mey, 1614, p. 114-5.

<sup>392</sup> RAMONEDA, Ignacio: *Arte de canto llano en compendio breve y método my fácil para que los particulares que deben saberlo adquieran con facilidad y poco trabajo la inteligencia y destreza convenientes*, Madrid, 1778.

<sup>393</sup> SOLER, Antonio: *Theórica y práctica del temple para los órganos y claves*. Ed. facsímil, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1983. Sobre el temple de Soler, BERNAL RIPOLL, Miguel: “El temple de Soler...”

<sup>394</sup> La definición del temperamento igual supone la división de la octava en determinado número de intervalos iguales en tamaño. Me refiero aquí, en exclusiva al temperamento igual de 12 semitonos por octava (ETS 12). Para una panorámica más detallada sobre la cuestión, entre otros, BARBIERI, Patrizio: *Enharmonic Instruments and Music, 1470-1900*, Roma, Il Levante, 2008, p. 279ss.

<sup>395</sup> AGRICOLA, MARTÍN: *Musica instrumentalis deudsch ynn welcher begriffen ist, wie man nach dem gesange auff mancherley Pfeiffen lernen sol, Auch wie auff die Orgel, Harffen, Lauten, Geigen, und allerley Instrument und Seytenspiel, nach der recht gegründten Tabelthur sey abzusetzen*, Wittemberg, Georgen Rhaw, 1529: “[...] fast das gröste Part der Lautnisten und Geiger art Alle bünd machen gleich von ein [...] ein bund der Semiton minus tht kind”.

vihuela basada en la división o “preparación” del comma sintónico en tres partes, lo que constituye una de las primeras aproximaciones históricas al problema de la “participación” tal como lo trataría poco después Gioseffo Zarlino en sus *Istitutioni harmoniche* de 1558. Algo más tarde, en 1577, Francisco Salinas ratificará en su *De musica* el uso del temperamento igual para los instrumentos de mástil.

A diferencia de Salinas, quien defiende la aplicación de los sistemas mesotónicos a los instrumentos de teclado, Bermudo propone la aplicación de su “temperamento igual” también en el órgano. No obstante, sugiere una variante que puede definirse, más bien, como un sistema mesotónico de 1/8 de comma con el fin de que queden “más sabrosas todas las terceras mayores” en este instrumento<sup>396</sup>.

Ya en 1675, José Zaragoza propone en España la definición del temperamento igual mediante cálculos logarítmicos en su *Fábrica y uso de varios instrumentos matemáticos*<sup>397</sup>, procedimiento que también expusieron Juan Caramuel, Tomás Vicente Tosca y Pedro de Ullóa<sup>398</sup>, entre otros.

No obstante, las evidencias prácticas sobre el uso del temperamento igual en los instrumentos de tecla en España son muy escasas. El mismo Zaragoza afirma que Felix Falcó había puesto en práctica el temperamento igual en Valencia en 1674 mediante el uso de su acordeante o “tetrachor” y que el organero Juan de Andueza hizo lo propio en un pequeño órgano construido para la Capilla Real de Madrid en 1675<sup>399</sup>. También, según Pedro de Ulloa, el sistema “se ha puesto en práctica repetidas veces en los órganos”<sup>400</sup>, aunque no concreta en qué instrumentos ni en qué ámbito. Por su parte, parece que el padre Antonio Soler defendió el uso del acordeante para la puesta en práctica de su temperamento hacia 1780. Aunque no se trata en este caso de un modelo de temperamento igual, su sistema también perseguía, como aquel, la posibilidad de ejecución en todas las tonalidades.

#### IV.4.- Las aproximaciones prácticas al problema del temple

A pesar de la perfecta definición teórica de los sistemas de afinación transmitidos por la tratadística, hay que admitir que el problema de la afinación cotiniana por parte de los tañedores e incluso de los constructores de instrumentos se movía, casi sin excepciones, en un terrero más bien empírico. Ya en 1520, Juan de Espinosa llama la atención sobre este asunto cuando se refiere a los que fabricaban monacordios y órganos:

“[...] Los que hazen los dichos instrumentos [...] todos andan a tienta y sin ningún concierto en el repartir los tonos y semitonos en el diapason del órgano que cada uno traça a su manera sin

<sup>396</sup> BERMUDO, fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, capítulo 86, fol. 109v. Sobre todo ello, parte III, Bermudo, VI.

<sup>397</sup> ZARAGOZÁ, José: *Fábrica y uso de varios instrumentos matemáticos*, Madrid, 1675. Sobre todo ello, BORDAS, Cristina y ROBLEDO, Luis: “El arcón de José Zaragoza. Ciencia y música en la España de Carlos II”, *NASS*, 15, 1-2, 1999, p. 265-314. También, para un panorama general, BARBIERI, Patrizio: *Enharmonic Instruments and Music...*, p. 287-93.

<sup>398</sup> TOSCA, Tomás Vicente: *Tratado de música especulativa y práctica*, [s.l.], 1710; ULLÓA, Pedro de: *Música universal o principios universales de la música*, Madrid, Bernardo Peralta, 1717. Sobre el temperamento igual de Caramuel, BARBIERI, Patrizio: *Enharmonic Instruments and Music...*, p. 290ss.

<sup>399</sup> BORDAS, Cristina y ROBLEDO, Luis: “El arcón de José Zaragoza...”

<sup>400</sup> ULLOA, Pedro de: *Música universal...*, p. 15.

concertar en las cantidades uno con otro: y esto puedo yo por cierto muy bien afirmar pues que de ello soy testigo de vista: porque de muchos organistas que he procurado de aver su diapason hallo entre ellos muy grandes diversidades en las dichas cantidades: así en las de la orden inferior como en las de la superior: y por esso nunca sacan órgano ni es possible sacarle con toda perfección que ha menester de tener: y aunque más afinan y desaffinan, ponen y quitan y cierran y abren caños nunca en todo están perfectos: la causa de lo qual no es otra sino que ignoran lo que avien de saber para acertar y nunca errar poque no deprendieron a dar el peso y la medida que cada uno tiene de tener de quien lo sabe y se lo sabría mostrar. Pues los monocordios como también los reparten en el diapason a tiento sin ningún arte que para ello tengan nunca hazen sino acrescentar paños y engrandecer y enchicar toques hasta que traen la cuerda a lo que les da su sentido”<sup>401</sup>.

Juan de Espinosa es, por tanto, testigo de una práctica general basada en procedimientos puramente empíricos controlados por el sentido del oído. A pesar de que estos comentarios aparecen como argumento en su crítica a las propuestas interválicas que había hecho Gonzalo Martínez de Bizcargui en 1511, reconoce sin ambages que “todos los más monocordios conciertan en tener el repartimiento en el diapason en la manera que Bizcargui puso la demostración en sus dos tractados”<sup>402</sup>, lo que significa, ni más ni menos, una tendencia hacia el favorecimiento de terceras mayores justas en la afinación por parte de los constructores. El mismo Bermudo reconoce una situación semejante todavía en 1555:

“Según lo sobredicho, no se puede hazer de dos semitonos menores una sesquioctava. Si esto mirassen algunos de los que hazen monachordios, y órganos, no los sacarían arrados en las teclas negras. Tomo por exemplo a la tecla negra que está entre Ffaut y Gsolre. La distancia que ay desde Dsolre a esta tecla negra hazen proporción sesquiquarta, que la sacan con cinco tamaños. Todas las terceras mayores, y quintas, y otras muchas distancias traen erradas”<sup>403</sup>.

No en vano, la inadecuación entre teórica y práctica de la afinación había sido el argumento sobre el que se sustentaban las propuestas antiboecianas formuladas décadas antes por Bartolomé Ramos de Pareja, duramente contestadas por Franchino Gaforius y otros teóricos afines<sup>404</sup>.

Aún en 1592, Francisco de Montanos, ajeno a la teorización del temperamento mesotónico ya formulada por Francisco Salinas en 1577, afronta la cuestión del tamaño del semitono mayor cantable mediante una demostración esencialmente empírica y sensorial:

“Questión antigua es, qual sea mayor, el semitono que cantamos, o el que no se canta, que ambos hazen la cantidad de un tono [...]. Opinión ay de autores graves latinos, a una parte y a otra [...], y así vi con cuydado todos los autores graves latinos, y de nuestra lengua que pude hallar, desde los primeros que en ella se exercitaron, después de los griegos, y diversas vezes he expeculado esta questión, y siempre fuy de parecer que el semitono que usamos de mi a fa y los demás accidentales son el mayor [...] Y quien tuviere exercitado el oydo, haga esta prueba en el órgano. Suba de alamire la tecla negra de fabemi que es el semitono que cantamos, y torne a

<sup>401</sup> ESPINOSA, Juan de: *Tractato de principios de música práctica y theórica sin dexar ninguna cosa atrás*, Toledo, Gillén de Brocar, 1520, capítulo 63, s. fol.

<sup>402</sup> ESPINOSA, Juan de: *Tractato de principios de música práctica...*, capítulo 63, s. fol.

<sup>403</sup> BERMUDO, fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, libro cuarto, capítulo 7, fol. 63v. Véase también, parte III, Bermudo, VI.1.

<sup>404</sup> RAMOS DE PAREJA, Bartolomé: *De musica practica*, Bologna, Enrico de Colonia, 1482. Sobre las propuestas de Ramos y la controversia con Gaforius, parte III, *Arte* 1649, II.3.

subir desde la misma tecla negra a la blanca del mismo signo, y verá ser menos cantidad. Y si no lo percibe bien haga otra prueba: taña primero por elami, y haga en él cláusula y baxe para hazer el semitono de la tecla blanca a la negra, y verá que no tiene la cantidad que es menester, y que offende el oydo. Y desde la misma tecla negra, baxando a delasolre es más cantidad, que es el semitono que usamos fa-mi”<sup>405</sup>.

En este contexto, las instrucciones para afinar que traen Luis Venegas de Henestrosa, fray Tomás de Santamaría, Francisco Correa, Pietro Cerone, fray Pablo Nassarre y otros, presentan igualmente el testimonio de la utilización de procedimientos basados en la experiencia y gobernados por el sentido del oído.

#### IV.4.1.- Los temples de Venegas de Henestrosa y de Correa

Las instrucciones para afinar el monacordio y el harpa que Luis Venegas de Henestrosa coloca al final de los textos introductorios de su *Libro de cifra nueva* resultan insuficientes para determinar el tipo de temperamento de referencia, por mucho que el proceso de afinación por quintas que sugiere, sin mención alguna a que éstas fuesen temperadas, parezca remitir a modelos netamente pitagóricos:

“Hase de subir el uno resobreagudo en el alto que se pudiere bien sustentar sin violencia de quebrarse la cuerda, ni las dos que están encima, que son el dos y tres resobreagudos, y luego templar su octava abaxo, que es el uno sobreagudo y luego su quinta en medio, que es el cinco sobreagudo, y desde este punto templar su octava abaxo, que es el cinco agudo, y luego la quinta en medio, que es dos sobreagudo, y luego octava arriba desde este dos agudo, que será dos resobreagudo, y assí una vez arriba, y otra abaxo, por sus octavas y quintas, templará todo el monacordio, porque templadas las teclas blancas, quedarán templadas las negras [...]”<sup>406</sup>.

El proceso de afinación por octavas y quintas aparece también descrito muy someramente en la *Instrucción para deprender tocar órgano per monacordio* (ca. 1640) conservada en la Real Biblioteca:

“Modo de templar el monacordio: 3 teclas dan en una querda. Tomar una tecla y dar la 8ª y afinalle, y luego con la tecla que començó afinar la 5ª, y luego de la quinta tomar la 8ª, y assí en todas las demás”<sup>407</sup>.

Hay que tener en cuenta que estas instrucciones para afinar se refieren, en principio, a un típico monacordio ligado por tres y por cuatro, cuya distribución de pares de cuerdas y tangentes se deduce de la misma secuencia de afinación presentada por los textos<sup>408</sup>. A efectos comparativos, presento en la tabla 9 la disposición de los pares de cuerdas de los monacordios de referencia usados por Luis Venegas de Henestrosa, fray Tomás de Santamaría, Francisco Correa y Pietro Cerone.

<sup>405</sup> MONTANOS, Francisco de: *Arte de música theórica y práctica*, Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1592, De proporcione, fol. 15v-16.

<sup>406</sup> VENEGAS DE HENESTROSA, Luis: *Libro de cifra nueva*, Para templar instrumento de tecla y harpa, fol. 3v.

<sup>407</sup> *Instrucción para deprender tocar órgano per monacordio*. E:Mp, signatura II/2802.

<sup>408</sup> Para un panorama sobre la historia del monacordio, BRAUCHLI, Bernard: *The Clavicord*, Cambridge University Press, 1998. Puede ser de utilidad contrastar estas disposiciones con las que se comentan en HOAG, Barbara Brewster: “A Spanish Clavichord Tuning of the Seventeenth Century”, *Journal of the American Musical Instrument Society*, II, 1976, p. 86-95.

En monacordios de este tipo, el valor interválico del tono F-G (obtenido, según Venegas, por medio de la secuencia de afinación F-C-G) vendría determinado, en realidad, por la distribución de las tangentes del instrumento, ya que ambas notas comparten un mismo par de cuerdas, el 16. Si F-G es un tono mayor de proporción 9/8, el C que se debe afinar en el par 18 debería concordar tanto en quinta justa con el F del par 16 como en cuarta justa con el G del mismo par. Por el contrario, F-C y G-C tendrían que quedar temperados si el valor del tono F-G no alcanzara a ser un tono mayor. De un modo u otro, una vez afinado el C del par 18 con el F del par 16, resultará afinado directamente el D del par 18 con respecto al G del par 16. En consecuencia, resulta superfluo establecer un proceso de afinación basado en la secuencia de quintas. Lo lógico sería templar procediendo sólo por octavas, independientemente del tipo de temperamento con el que estuviese construido el instrumento, tal como sugerirá Francisco Correa en su *Facultad orgánica* de 1626<sup>409</sup>.

Tabla 9: Disposición de tangentes en monacordios hispanos				
Par	Venegas	Santamaría	Correa	Cerone
1	C	C	C	C
2	D	D	D	D
3	E	E	E	E
4	F	F	F	F
5	G	G	G	G
6	A	A	A	A
7	B	(B)	B	(B)
8	H	H	H	H
9	c	c	c	c
10	c#	c#	c#	c#
11	d, eb	d, eb	d	d
12	e, f, f#	e, f, f#	eb	eb, e
13	g, g#, a	g, g#, a	e, f, f#	f, f#
14	b, h, c', c#'	b, h, c', c#'	g, g#, a	g, g#
15	d', eb', e'	d', eb', e'	b, h, c', c#'	a
16	f', f#', g', g#'	f', f#', g', g#'	d', eb', e'	b, h
17	a', b', h'	a', b', h'	f', f#', g', g#'	c, c#
18	c'', c#'', d''	c'', c#'', d''	a', b', h'	d
19	eb'', e'', f' f#''	eb'', e'', f' f#''	c'', c#'', d''	eb, e
20	g'', g#'', a''	g'', g#'', a''	eb'', e'', f' f#''	f', f#', g', g#'
21			g'', g#'', a''	a', b', h'
22				c'', c#'', d''
23				eb'', e'', f' f#''
24				g'', g#'', a''

En efecto, el “Modo de templar el monacordio” que describe Francisco Correa procede sólo por octavas, de modo que oculta cualquier referencia directa a la forma de afinación de las quintas o de las terceras del instrumento<sup>410</sup>. Sin embargo, sus palabras evidencian el uso de una afinación con quintas temperadas:

<sup>409</sup> La afinación por quintas, temperadas o no, que sugiere Venegas resultaba indispensable sólo en los claves y harpas, además del órgano. Así, cuando Venegas afirma que “para templar la harpa se tendrá el orden dicho del monacordio”, conviene advertir que habría que proceder afinando al menos seis quintas en el harpa de una orden y no menos de once en el harpa de dos órdenes. La descripción del procedimiento se presenta, por tanto, muy incompleta.

<sup>410</sup> Véase parte III, Correa, III.2.

“Y a mi modo de ver no ay otro [modo] más acertado que templar por octavas, y començar por los tiples. Por octavas, porque aunque se afinen mucho no sucede lo que en las quintas, que afinándolas viene a quedar destemplado el instrumento”<sup>411</sup>.

Además, teniendo en cuenta que tanto el *De musica* de Francisco Salinas como el *Arte de música* de Francisco de Montanos y *El Melopeo* de Pietro Cerone fueron obras de referencia para la elaboración de la *Facultad orgánica*<sup>412</sup>, creo que la preferencia de Correa por los temperamentos de tipo mesotónico para su instrumento resulta perfectamente defendible.

#### IV.4.2.- El temple de fray Tomás de Santamaría

En el caso de fray Tomás de Santamaría, el último capítulo del *Arte de tañer fantasía* de 1565<sup>413</sup> indica con claridad que, al afinar las quintas C-G y F-C, el punto superior “ha de quedar un poquito más baxo, y ha de ser tan poquito, que quasi no se eche de ver, lo qual no se puede dar mejor a entender que por este término: es, no es”<sup>414</sup>. Esta referencia al procedimiento de temperar las quintas resulta en consonancia con su definición del semitono diatónico cantable como mayor y queda, por tanto, dentro del marco de una afinación de orientación mesotónica. De hecho, para Santamaría el tono se compone de “nueve comas y un poco” y no comparte la opinión de otros, según la cual “el tono se compone de siete comas, y un poco”<sup>415</sup>. El tono “de nueve comas y un poco, y no llega a diez” de Santamaría se divide entonces en un semitono mayor diatónico y cantable “de cinco comas y un poco, y no llega a seys” y en un semitono menor cromático e incantable “de quatro y un poco, y no llega a cinco”. Por su parte, el tono “de siete siete comas, y un poco, y no llega a ocho, de suerte que consiste entre siete y ocho”, contiene dos semitonos, mayor y menor, “de quatro comas y un poco, y no llega a cinco” y “de tres comas y un poco, y no llega a quatro”, como se muestra en el siguiente cuadro (tabla 10):

Tabla 10: Tamaño de semitono mayor y menor, según Santamaría		
	Santamaría	“Otros”
Tono	9 comas y un poco	7 comas y un poco
SM	5 comas y un poco	4 comas y un poco
Sm	4 comas y un poco	3 comas y un poco
prop.	5/4	4/3

La relación de tamaño de los semitonos obtenidos en ambas divisiones del tono permite determinar, con cierta aproximación, el valor de la diesis y, por tanto, la fracción del comma sintónico que sería sustraída a cada quinta en cada caso. En la división de Santamaría, la relación cercana a 5/4 se ajusta bastante bien a la fracción 108,15/88,594

<sup>411</sup> CORREA, Francisco: *Facultad orgánica*, Arte de poner por cifra, fol. 25v.

<sup>412</sup> Sobre esta cuestión, parte III, Correa, II.1.

<sup>413</sup> SANTAMARÍA, fray Tomás de: *Arte de tañer fantasía*, parte segunda, capítulo 53, Del modo de templar el monacordio y la vihuela, fol. 122.

<sup>414</sup> SANTAMARÍA, fray Tomás de: *Arte de tañer fantasía*, parte segunda, cap. 53, Del modo de templar el monacordio y la vihuela, fol. 122v.

<sup>415</sup> El asunto se trata en el capítulo octavo de la primera parte del *Arte de tañer fantasía*, De la división del tono, fol. 20v-23.



que, en cents, representa la relación entre semitono mayor y semitono menor en el temperamento mesotónico de  $1/6$  de comma<sup>416</sup>. En la otra división, la relación cercana a  $4/3$  entre los semitonos se aproxima mucho a la relación  $111,73/83,576$  que representa el valor de los semitonos mayores y menores en el temperamento mesotónico de  $1/5$  de comma<sup>417</sup>. En ningún caso las cantidades ofrecidas por Santamaría podrían ofrecer aproximaciones al temperamento de  $1/4$  de comma, cuyos semitonos mayores y menores valen 117,11 y 76,049 cents, respectivamente<sup>418</sup>.

No obstante, téngase en cuenta que, en el monacordio, la precisa cantidad interválica de los semitonos mayores y menores vendría determinada por la posición de las tangentes sobre el mismo par de cuerdas, tal como se ha dicho poco antes.

#### IV.4.3.- Los temples de Pietro Cerone

El texto sobre el temple del *Arte de tañer fantasía* de fray Tomás de Santamaría queda hábilmente engastado, con algunas modificaciones, en *El Melopeo* de Pietro Cerone de 1613<sup>419</sup>. El cambio más significativo conforme al texto de 1565 radica en la forma de iniciar el temple. Cerone pide templar la quinta C-G algo corta, pero concreta que debe ser temperada en  $2/7$  de comma:

“Y nótese que la dicha quinta, que se da desde Cfaut grave a Gsolreut agudo, no ha de quedar perfectamente afinada, sino que el Gsolreut ha de quedar un poquito más baxo, (que es la cantidad de las dos séptimas partes del coma, que deximos) y ha de ser tan poquito, que casi no se eche de ver, lo qual no se puede dar mejor a entender que por este término: es, no es”<sup>420</sup>.

A continuación, Cerone, a diferencia de Santamaría, pide que se temple la tercera mayor C-E, “la qual ha de ser muy sonora y muy viva”. Esta viveza, según el “exemplo de la orden, que se ha de tener en templar el monachordio”, se obtiene subiendo un tanto el punto E. Siguen luego otras tres quintas algo pequeñas (G-D, D-A y E-H), insistiendo Cerone en que “todas estas quintas, no se tiran a la verdadera perfección, faltándolas de la parte aguda la cantidad de dos séptimas partes de un coma, como más vezes ha sido advertido. De modo que las quintas arriba de Cfaut, Dsolre, y Elami, que son Gsolreut, Alamire y Bfabmi, siempre caen y faltan a su perfección”<sup>421</sup>. La última quinta que se considera en el proceso es C-F, “la qual quinta no ha de quedar perfectamente afinada, sino que Ffaut grave ha de quedar un poquito más subido, que es todo lo opósito de las sobredichas quintas, es a saver, que sea participada y subida tanto, que passe un poco

<sup>416</sup> La relación entre SM y Sm en el temperamento mesotónico de  $1/6$  de comma resulta ser  $108,15/88,594=1,2207$ . La relación  $5/4=1,25$ . La mejor aproximación se produce agregando “un poco” a cada semitono, sin que su suma alcance el valor 10 commas. Así, por ejemplo:  $5,4/4,4=1,2272$ .

<sup>417</sup> SM y Sm en el temperamento de  $1/5$  de comma:  $111,73/83,576=1,3368$ . Relación  $4/3=1,3333$ .

<sup>418</sup> Estarían en una relación cercana, por tanto, a  $3/2$ . Para una tabla comparativa de los temperamentos mesotónicos, entre otros, GOLDÁRAZ GAÍNZA, J. Javier: *Afinación y temperamento en la música occidental...*, p. 110.

<sup>419</sup> CERONE, Pietro: *El Melopeo y maestro, tractado de música theórica y práctica*, Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, libro XXI, cap. XI, p. 1047, De unas reglas generales para templar los instrumentos, y particulares avisos para el órgano y monochordio y capítulo XII, p. 1048, Del modo de templar el monochordio, arpycordio, clavicembalo y el órgano.

<sup>420</sup> CERONE, Pietro: *El Melopeo*, p. 1048. Las referencias que siguen, salvo indicación expresa, proceden del mismo lugar.

<sup>421</sup> Nótese que en este resumen no se cita la quinta G-D, cuando previamente se advirtió que había que afinarla “dexando el Dlasolre un poco más baxo y spuntado, de la manera [que] se dixo del Gsolreut”.

del perfecto término, y de aquí nace la participación y la templadura buena y justa”. Llegados a este punto, el resto del instrumento se afina por octavas.

Un análisis del proceso de afinación descrito por Cerone nos muestra una distribución de ligados en su monacordio bastante diferente a la de fray Tomás de Santamaría, al menos por lo que se refiere a los pares 11-20, lo que justifica algunos de los cambios introducidos con respecto al texto original. En el monacordio de Cerone las teclas a y d poséen, como las más graves desde C hasta d, su propio par de cuerdas (15 y 18), tal como puede verse en la tabla 9, presentada anteriormente. Precisamente, Praetorius cita en su *Sintagma musicum* de 1619 “ein Clavichordium abgezeichnet welches vor etlich dreyssig Jahren aus Italia in Menssen gebracht worden [...] das der Chor Gatten so zum d und a gehoret durch alle Octaven bloss und nur mit einem einzigen Clave angerührt wird”, comentando sus ventajas en la ejecución de *syncopationibus*<sup>422</sup>. Es de suponer, por tanto, que Cerone hubiese tenido cierta familiaridad con este tipo de instrumento.

Pero, volviendo a sus instrucciones para afinar, resulta curioso comprobar que tanto Cerone como Santamaría olvidaron afinar el par de cuerdas correspondiente a la nota B de la primera octava. Pero no es ésta la única inconsistencia del método de Cerone. Ya el título del capítulo en cuestión, “del modo de templar el monachordio, arpycordio, clavicembalo, y el órgano”, parece algo pretencioso. Es probable que Cerone considerase que los avisos aquí incluidos, como las indicaciones sobre el modo de temperar las quintas, pudieran ser útiles en un sentido general, aunque el método descrito sólo fuese aplicable al monacordio en sentido estricto. En realidad, al querer mezclar los aspectos prácticos del sistema de Santamaría con la teoría del temperamento de 2/7 de comma que había descrito en el capítulo IX del mismo libro a partir de las *Institutini harmonische* de Zarlino<sup>423</sup>, Cerone incurre en un error. Si las quintas entre C y E quedan temperadas en 2/7 de comma, la tercera C-E no puede quedar, como pretende, un poco alta, “muy sonora y muy viva”, sino 1/7 de comma demasiado baja. Luego, olvida citar la quinta G-D entre las que se redujeron en 2/7 de comma y, en definitiva, el proceso queda incompleto, con sólo seis quintas temperadas de las once que precisa el sistema de Zarlino. Tal vez por estas razones añade Cerone en su tratado “otro modo de templar el monachordio y órgano más exemplificado”<sup>424</sup> que toma prestado, traduciéndolo al castellano, de la *Scintille di musica* de Giovanni Maria Lanfranco<sup>425</sup>.

La manera de templar de Lanfranco resulta “más clara y más exemplificada para principiantes y gente grossera, y aún voy imaginando será muy acepta a los profesores en la música, porque es manera más usada de los maestros de hazer órganos”<sup>426</sup>. Se trata, en principio, de un sistema de afinación mesotónico, realizado por medio de dos series de quintas que terminan en G# y Eb, extremos cromáticos del sistema. Sin

<sup>422</sup> PRAETORIUS, Michael: *Syntagma musicum*, Wolfenbütel, 1619, II, *De organographia*, capítulo XXXVI, *Clavichordium*, p. 61. La plancha XV de la *Sciagraphia* muestra este instrumento de tipo poligonal con cuatro puentes y, hasta donde es posible ver, 24 pares de cuerdas. Aunque la extensión del teclado mostrado por Praetorius es de 50 teclas (C,D,E,F,G,A-f”), Cerone no se extiende más de los 42 puntos ordinarios comunes a las instrucciones de Santamaría.

<sup>423</sup> CERONE, Pietro: *El Mellopeo*, libro XXI, capítulo IX, Lo que se deve observar en el templar los intervalos de cada instrumento, p. 1045.

<sup>424</sup> CERONE, Pietro: *El Mellopeo*, libro XXI, capítulo XIII, Otro modo de templar el monochordio y órgano, más exemplificado, p. 1049.

<sup>425</sup> LANFRANCO, Giovanni Maria: *Scintille di musica*, Brescia, Lodovico Britannico, 1533.

<sup>426</sup> CERONE, Pietro: *El Mellopeo*, p. 1049.

embargo, no se especifica la cantidad en que han de quedar temperadas las quintas ni la calidad de las terceras mayores. Cerone, también en este caso, pretende que el temperamento que se aplique sea el de 2/7 de comma, en cuyo caso la manera de proceder no resulta la más adecuada. Nótese que Lanfranco afina únicamente por quintas y que sólo al cabo de seis quintas (F-C-G-D-A-E-H) propone una comprobación con la triada mayor G-H-D. De las ocho triadas mayores del sistema, sólo cuatro (G-H-D, D-F#-A, A-C#-E y E-G#-H) son testadas, además de la triada menor G-B-D. Quizá hubiese sido oportuno probar ya la tercera F-A, generada tras afinar cuatro quintas (F-C-D-D-A) y comprobar también la tercera C-E una vez afinada la quinta siguiente. Es también curioso que la nota Eb, última en afinarse, no se pruebe con su tercera mayor G y no son su quinta B. En este aspecto, el temple de Lanfranco es semejante a la “Regola dell'accordar gli organi, che si serve anco per accordar i cavacembali, arpicordi, manacordi, & simili di tastatura” que publicaría Constanzo Antegnati en *L'Arte organica* de 1608<sup>427</sup>. También en este caso, la falta de preocupación por afinar con igualdad todas las terceras resulta manifiesta, como ya señaló el profesor Christopher Stemberge<sup>428</sup>. Aunque Cerone no cita como fuente *L'Arte organica* ni recoge el nombre de Antegnati en su elenco de autoridades<sup>429</sup>, es posible detectar la influencia de esta obra en las advertencias preliminares del capítulo XI de *El Melopeo*, aunque con importantes modificaciones<sup>430</sup>. Así, indica Antegnati:

“Avvertendo prima, che si accorda solo tre sorte di consonanze, cioè ottave, quinde, & terze maggiori, & per prova si può anco tastare le quarte.

Le ottave vanno accordate si fattamente, che de due corde, che sono l'una bassa, & l'altra alta, bisogna che paiono una sola.

Le quinde bisogna, che alquanto siano scarse, che à pena se ne possa accorgere, & per dir più chiaro non bisogna tirarle tutto quello si potrebbe à perficerle, ne far che l'orecchia sia del tutto contenta, il medesimo si fa toccando le quarte.

Le terze maggiori si tirano à tutta quella perfettione, che si può. Poi bisogna stabilire la cordatura, come si vuole Corista di tutto punto, ò di mezzo, ò alta, ò bassa come si vuole, & è comoda”<sup>431</sup>.

Este texto introductorio de Antegnati es glosado por Cerone del siguiente modo:

“El temple se haze por terceras, quartas, quintas y octavas.

Las octavas quieren ser tan perfectamente concertadas, que sus sonidos parezcan un solo, digo sin alteración alguna.

Las quintas van participadas en esta manera, que el extremo agudo tenga del grave, o que el grave, se allegue más hazia el agudo, por causa de que, estas quintas han de ser tiradas en manera tal, que el oydo artizado no quede dellas cumplidamente satisfecho, pero que las pueda sufrir.

Las quartas se templan al contrario de las quintas, porque el extremo agudo va tirado tanto en alto, quanto contentar se pueda un buen oydo, o que el grave, de otro tanto, se ha de apartar de

<sup>427</sup> ANTEGNATI, Constanzo: *L'Arte organica*, Venecia, F. Tebaldino, 1608, fol. 6.

<sup>428</sup> En el método de Antegnati, sólo las triadas F-A-C, C-E-G, G-H-D, D-F#-A, A-C#-E y E-G#-H son testadas. STEMBRIDGE, Christopher: “Quale è il temperamento dell'Arte organica?”, en *Gli Antegnati. Studi e documenti su una stirpe di organari bresciani del rinascimento*, Oscar Mischiati (ed.), Bologna, Pàtron editore, 1995, p. 25-28.

<sup>429</sup> CERONE, Pietro: *El Melopeo*, libro II, capítulo LXXXIV, Nombres de diversos autores, que escrito tienen de música, assí especulativos y theóricos, como prácticos, p. 335-6.

<sup>430</sup> De por sí, ya es curiosa la coincidencia entre el título de la *Regola* y el del capítulo XII de Cerone, “Del modo de templar el monachordio, arpycordio, clavicembalo, y el órgano”, que lee los nombres de los instrumentos en sentido inverso al que aparece en el título de Antegnati.

<sup>431</sup> ANTEGNATI, Constanzo: *L'Arte organica*, fol. 6.

lo agudo. Y la razón lo quiere, pues si la quinta y quarta juntadas forman la octava, lo que se quita a la quinta, se deve dar a la quarta, como arriba queda declarado.

Los extremos agudos de las terceras mayores van subidos en modo, que el sentido no quiera más, o que los baxos, apartándose de lo agudo, se dexen tan en baxo, que assimesmo se puedan sufrir. Mas las terceras menores se templan en todo al contrario, advirtiendole (como se dixo en su lugar) que las mayores, naturalmente son puestas entre ut y mi, y entre fa y la. Y las menores, entre re y fa, y entre mi y sol”<sup>432</sup>.

Llama la atención en el texto de Antegnati la indicación sobre las terceras, que “si tirano à tutta quella perfettione che si può”, sin indicar que deben quedar completamente justas. Por su parte, Cerone parece prescribir para este temple terceras mayores un poco grandes, lo que conlleva terceras menores estrechas. Esta idea es la que expone de nuevo en su “exemplo de la orden, que se ha de tener en templar el monochordio”<sup>433</sup>, al afinar la tercera C-E un poco grande dentro de la quinta C-G. Todo ello entra en contradicción con el temperamento de 2/7 de comma que Cerone describe en el capítulo IX a partir de Zarlino, según se dijo.

#### IV.4.4.- El temple de fray Bartolomé Triay

Francisco Baldelló publicó varios fragmentos de un tratado de organería atribuible al maestro fray Bartolomé Triay, copiado hacia 1700 y conservado en la biblioteca particular del organero y bibliófilo catalán Joan Rogent Masó<sup>434</sup>. En este interesante documento aparece un “Modo per afinar un orgue” cuya transcripción no queda del todo clara en la publicación de Baldelló, ya que traduce el texto del catalán al castellano con notable libertad. Con todo, se deduce que las quintas van todas temperadas y que las terceras deben quedar justas, plegándose al modelo del temperamento mesotónico de 1/4 de comma:

“Se ha de notar que las 5as de la part aguda, sempre falte un si es, no es. Las 3as y 8as son totas perfectas sens alteració alguna”<sup>435</sup>.

#### IV.4.5.- El temple de fray Antonio Martín y Coll

Entre los textos hispanos del siglo XVII que presentan instrucciones prácticas sobre el temple, el “Modo de templar el órgano, clavicordio y arpa” que aparece al final del manuscrito *Ramillete oloroso* de fray Antonio Martín y Coll (1709) resulta de gran interés, y no sólo por la exactitud de sus indicaciones<sup>436</sup>. Plantea una secuencia de afinación por quintas ascendentes a partir de G (G-D-A-E-H-F#-C#-G#). Todas van temperadas o “descabezadas” siguiendo el modelo de la primera (“esta quinta de delasolre

<sup>432</sup> CERONE, Pietro: *El Melopeo*, libro XXI, capítulo XI, De unas reglas generales para templar los instrumentos, y particulares avisos para el órgano y monochordio, p. 1047.

<sup>433</sup> CERONE, Pietro: *El Melopeo*, libro XXI, capítulo XII, Del modo de templar el monochordio, arpycordio, clavicembalo y el órgano, p. 1049.

<sup>434</sup> BALDELLÓ, Francisco: “Un tratado de organería del siglo XVIII”, *AnM*, XIV, 1959, p. 179-94.

<sup>435</sup> Tomo este texto del original de DE GRAAF, Gerard A.C.: “Afinaciones antiguas en España..., quien apoya esta interpretación del temple de Triay.

<sup>436</sup> El contenido de este documento es analizado en DODERER, Gerhard: “Contribuição para a problemática de afinação dos instrumentos de tecla..., y también en BARRERO BALANDRÓN, José María y DE GRAAF, Gerard A.C.: *El órgano de Santa Marina la Real de León...*, p. 251-3. El original resulta accesible a través de la Biblioteca Digital Hispánica.

no ha de estar fina, ha de estar algo descabezada hacia la parte baxa”), en una cantidad que no se expresa. En este proceso se realiza una única prueba en la triada A-C#-E. Afinados los “mies”, se procede a afinar los “faes” siguiendo una secuencia de quintas temperadas descendente (G-C-F-B-Eb), con pruebas en las triadas C-E-G, B-D-F y Eb-G-B.

Sin embargo, el principal interés del documento de *Ramillete oloroso* radica en mostrar el procedimiento para afinar las teclas cromáticas adicionales o subsemitonos:

“Si el órgano tuviese sostenidos de delasolre y bemoles de alamire se afinará como sigue:

El sostenido de delasolre se afinará en tercera mayor muy fina, con befabemi blanco, y se hará la prueba así [H-D#] o así [H-D#-F#]<sup>437</sup>. Y si la consonancia estuviere ajustada, se afinarán con dicho sostenido de delasolre sus octavas.

El bemol de alamire se afina en 5ª un poquito subida con el bemol de elami, y se hará la prueba así [Ab-Eb] o así [Ab-C-Eb] y luego afinar las octavas del bemol de alamire”.

Las instrucciones que siguen abarcan también las teclas excepcionales Db, A# y E#:

“Si el órgano tuviere bemoles en delasolre, este bemol se pone entre delasolre y el sostenido de cesolfaut, que ha de estar 4 comas más alto que cesolfaut, que es un semitono menor. Este bemol se ha de afinar 5ª abaxo del bemol de alamire, y afinado como queda notado algún poquito subido, hacer la prueba así [Db-Ab, Db-F-Ab]. Y con él afinar sus octavas.

Si el órgano tuviere sostenido sobre alamire se afinará en tercera mayor justa, con el sostenido de fefaut, y se hará la prueba así [F#-A#] y luego afinar sus octavas.

Si huviere elami blanco sobre el sostenido se afinará en tercera mayor con el sostenido de cesolfaut, así [C#-E#], o así [C#-E#-G#]. Estos últimos sostenidos y bemol no están en uso por la confusión que causan, pero se han puesto por si en algún órgano los huviere, para que se sepa su afinación”.

Como puede verse, el modelo de afinación descrito en *Ramillete oloroso* se pliega por completo a la estructura de un sistema mesotónico con las terceras justas. Se deduce, por tanto, que las quintas van temperadas en 1/4 de comma sintónico. El manuscrito agrega, además, una explicación sobre el porqué las quintas deben ser temperadas de ese modo:

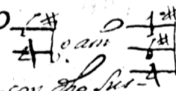
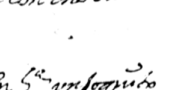
“La razón que ay para que las 5ª que dexamos referidas en la afinación del flautado, clavicordio y arpa han de ser descabezadas a la parte baxa y no finas, y otras algo subidas y no descabezadas, es porque al tiempo de las pruebas así [B-D-F] o así [G-H-D; C-E-G] las terceras mayores que se cogen en medio de la consonancia, en medio del unisonus y la 5ª, y se huvieren afinado en las 5ª muy finas se hallaran en la consonancia algo subida, y disuenan; y quedándose un poquito remisas, se experimenta que hacen consonancia agradable al oído, que es quien juzga la sonoridad de ella”.

Pero, demostrando un fino conocimiento práctico del arte de la organería, el autor del texto da instrucciones precisas para afinar todas las quintas de la parte aguda lo más abiertas posible:

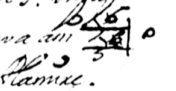
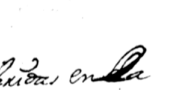
“Todas las quintas desde cesolfaut con puntillo asta el fin del órgano han de ser muy finas, y subidas todo lo posible así [F-C, G-D, A-E, B-F, H-F#, C-G, D-A, E-H, F-C]. Las pruebas se han de hacer cogiendo las terceras mayores en medio”.

<sup>437</sup> Los ejemplos pertinentes aparecen escritos en cifra en el original. Véase ilustración 6.

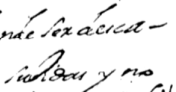
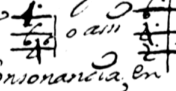
Esta precaución garantiza una afinación más precisa y eficaz en los tiples, contrarestando las pequeñas caídas de frecuencia que puede originar el consumo de aire de los graves. Al mismo tiempo, esta técnica proporciona un mejor resultado sonoro general, al aprovechar las curvas de inharmonicidad del propio instrumento, tal como todavía se hace actualmente, sobre todo en la afinación del piano moderno.

hara, con belesemi flanco; 2.º se hara de nueva an.  3.º an. 

Y si la Consonancia oviere afusado, se afinaran con otro sem-  
bando de delvado de las octavas.

El bemol de flanco se afina en 5.º un quinto  
subido con el bemol de flanco; 2.º se hara de nueva an.  3.º an. 

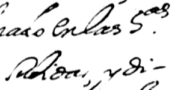
Nota 2.ª

La Varon que ay hara las 5.ª que damos referidas en la  
afinacion del flanco, clavicordio, y arpa hara los decima-  
segadas de la parte baja, y no vna; y otras algo subidas y no  
de adreza, es por el tiempo. Las quexas an.  3.º an. 

Las quexas mayas 3.º se agan en medio de la Consonancia, en  
medio del Comodoro, y la 5.ª, y se subieren agnadas en las 5.ªs  
muy finas se subiran en la Consonancia algo subida, y di-  
stancian; y quedandose en quinto remita, se experimenta, q  
hacen Consonancia agnada al oido, que es quien suaga la  
sonoridad de ella.

Los demas registros del Organo se afinan con el flan-  
cado, 6.º, 15.º, 19.º. pero segun su composicion. Zamballa, Corneta,  
Bompetas, Dulzaina etc.

Nota tercera

Adas las quintas de la concha con punto a la m. del Or-  
gano. Se ane. ex. muy mas. y subidas de 6.º a 19.º an. 

Las quexas se han de hara cogiendo las decimas mayas en  
medio.

Ilust. 6: E:Mn, M 2267, Ramillete oloroso, 1707.  
"Modo de templar el órgano, clavicordio y arpa", s. fol.

#### IV.4.6.- El temple de fray Pablo Nassarre

En 1723-24, fray Pablo Nassarre ofrecerá en su *Escuela música* de 1723-4 una explicación a la histórica polémica sobre la posición y tamaño de los semitonos que intenta conciliar la práctica de su tiempo con las teorías de la tradición boeciana:

“Dos modos de semitonos tenemos puestos en práctica, siendo distintos intervalos. El uno es su distancia de cinco comas, y se halla en la música de mi a fa. El otro es su distancia de quatro comas, y se halla desde el fa de befabemi, hasta el mi del mismo signo. Boecio llama a este semitono mayor con otros muchos autores, que le siguen, y menor al que dixe, que se componía de cinco comas, que es de mi a fa. Otros muchos autores llaman mayor a éste, y menor al que se compone de quatro. Algunos se han dilatado escribiendo sobre el ajustar estas contrarias opiniones, y entre otros es Cerone, siendo fácil la solución; pues averiguado, todos dicen bien, porque Boecio con todos los que le siguen, que llaman semitono mayor a la distancia, que ay del fa al mi de befabemi, no es porque sea de mayor cantidad, que el que ay de mi a fa, que ya confiesan constar de quatro comas el de befabemi, y de cinco el otro; pero el fundamento es, que tanto es dezir semitono, como imperfecto tono, porque esta palabra semitono propiamente significa no cumplido tono, y tanto más imperfecta será la cosa, quanto más le falte para su entereza. Compónese el tono de nueve comas, y se divide en dos distancias, que se llaman semitonos, la una de cinco comas, y la otra de quatro: Más imperfecta será la distancia, que tiene quatro, que la que tiene cinco, por estar más lexos de cumplir la justa cantidad del tono, pues como esta palabra semitono, significa no cumplido tono (como he dicho) más imperfecta es la distancia de quatro comas, que la de cinco, porque falta más hasta el complemento del nueve, que es la cantidad del tono, y lo mismo es dezir semitono mayor, que tono de mayor imperfección, y assí dize bien Boecio, quando dize ser semitono mayor el de la distancia de quatro comas; pero también dicen bien los que llaman mayor al de cinco, porque estos le llaman mayor, por ser mayor cantidad su distancia, y llaman menor al de quatro, por ser menor. Yo en todo el discurso de esta obra he llamado, y llamaré mayor a la distancia, que ay de mi a fa, por ser más su cantidad, que la que ay del fa al mi de befabemi, a la que llamaré menor”<sup>438</sup>.

Con este contexto, se sospecha que las instrucciones para afinar el órgano y el harpa que suministra Nassarre<sup>439</sup> estarán también en la línea de los sistemas mesotónicos. Así, todas las quintas se han de bajar “un poquito, de modo que no sea notable” y el proceso de afinación se realiza en dos cadenas que terminan, respectivamente, en G# y Eb, extremos duro y blando del género cromático. Sorprende, sin embargo, que las terceras mayores C-E, F-A, B-D y Eb-G no sean verificadas, como tampoco las quintas E-H, H-F#, F#-C# y C#-G#. Es igualmente curioso que el temple por terceras mayores se aplique exclusivamente a los “mies”, procediendo sucesivamente por G-H, D-F#, A-C# y E-G#, mientras carecen de comprobación las terceras construidas sobre los “faes”, C-E, F-A, B-D y Eb-G.

En mi opinión, esta regla para afinar el órgano se complementa, dentro de la *Escuela música* de Nassarre, con unas reglas para templar el arpa, “las cuales servirán también para el clavicordio”<sup>440</sup>. El proceso descrito en estas otras reglas es prácticamente

<sup>438</sup> NASSARRE, fray Pablo: *Segunda parte de la Escuela música*, Zaragoza, Herederos de Manuel Román, 1723, capítulo XX, De las especies de intervalos, que contiene el diapasón, y del sistema máximo, p. 201. En realidad, ese intento de explicación del problema desde la perspectiva etimológica ya había aparecido en la *Declaración de instrumentos musicales* de fray Juan Bermudo: “No se llama semitono porque sea la mitad de el tono, según que algunos prácticos, y Aristoxeno y Marciano theóricos se engañaron en la fuerça deste vocablo semitono. No se compone semitono desta palabra latina semis, que quiere dezir medio y tono, quasi medio tono, sino (según quiere Boecio) desta dición semun que significa imperfecto”. BERMUDO, fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, libro quarto, cap. IX, De una objeción contra lo dicho, fol. 64.

<sup>439</sup> NASSARRE, Fray Pablo: *Escuela música según la práctica moderna*, Zaragoza, 1723, primera parte, libro IV, capítulo XX, p. 495-501. Sobre estas reglas, DE GRAAF, Gerard A.C.: “Afinaciones antiguas en España... y BERNAL RIPOLL, Miguel: “El temperamento de Nassarre...”

<sup>440</sup> NASSARRE, fray Pablo: *Escuela música*, libro III, capítulo XIX, Del provecho y utilidad, que sirve en el arpa la transportación de los tonos, de los modos que se figura la música para ella, y del modo de templarla, p. 341. Este temple para el harpa no es tomado en consideración por Bernal Ripoll en el artículo citado, de modo que su análisis de la cuestión resulta incompleto.

idéntico al seguido para el órgano, pero incluye algunos detalles de interés. En primer lugar, sobre la justeza de las terceras mayores:

“Aunque advierto, que fina la quinta todo lo que puede estar, se ha de abaxar la cuerda alta un poquito, de modo, que no se note disonancia alguna, y esto se ha de executar en todas las quintas, para que las terceras mayores vengan por todos los términos finas”<sup>441</sup>.

En segundo lugar, sobre el procedimiento de la afinación en sí, netamente empírico y sujeto a revisión:

“Esta es la regla más fixa, común, y ordinaria, porque el músico diestro no está atenido a tanta puntualidad, porque con la experiencia se vale a veces de otras reglas más prontas, pero es preciso el dar éstas, para con la experiencia hallar otras”<sup>442</sup>.

De hecho, otros pasajes de la *Escuela música* pueden servir para reconducir nuestras conclusiones por otros derroteros. Así, por ejemplo, en el capítulo XIX del libro I de la segunda parte<sup>443</sup>, se trata, entre otras cosas, de la división del tono en dos semitonos, mayor y menor. Las indicaciones de Nassarre son claras en cuanto a su adscripción al modelo mesotónico:

“Los tonos que ay de gesolreut a alamire, de alamire a befabemi, y todos los demás, es necesario para algunos términos dividirlos, de un modo para unos, y de otro modo para otros. De gesolreut a alamire, lo común es dividirlo con el sostenido de gesolreut, pero ay diapasones, en que es preciso el dividirlo con bemol en el mismo alamire. Y de dividirlo con el sostenido de gesolreut, a dividirlo con bemol de alamire, ay una coma de diferencia, por estar más alto el bemol que el sostenido”<sup>444</sup>.

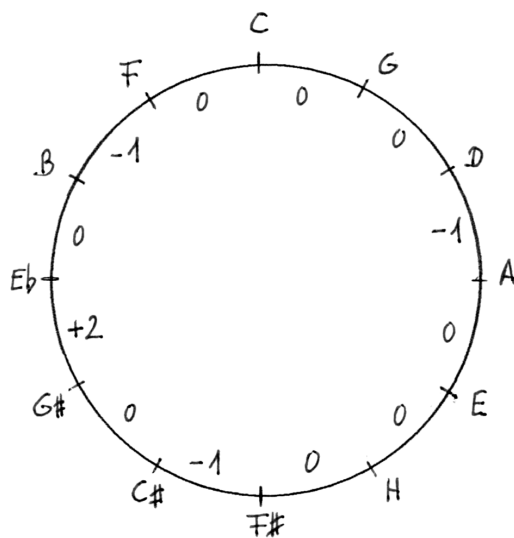


Fig. 1: Temple con tonos mayores y menores, según Nassarre.

<sup>441</sup> NASSARRE, fray Pablo: *Escuela música*, libro III, capítulo XIX, p. 352.

<sup>442</sup> NASSARRE, fray Pablo: *Escuela música*, libro III, capítulo XIX, p. 352.

<sup>443</sup> NASSARRE, fray Pablo: *Escuela música*, segunda parte, lib. III, cap. XVIII, De el orden que se ha de guardar en las composiciones, en quanto a los diapassones de séptimo, y octavo; de los doze términos, por donde cada uno se puede transportar; y de cómo se divide cada tono en dos semitonos para cumplir los términos de todos los tonos transportados, p. 359.

<sup>444</sup> NASSARRE, fray Pablo: *Escuela música*, segunda parte, libro III, capítulo XVIII, p. 364.



Por su parte, el capítulo XI del libro I de la segunda parte de la *Escuela música* trata “De la tercera mayor, y cómo se deve usar en la música, y sus compuestas”<sup>445</sup>. Defiende Nassarre que en la constitución de las terceras mayores conviene tener en cuenta la posición de los tonos mayores y menores, “porque aunque todas ellas se componen de intervalo de dos tonos, que cada uno de ellos es de distinta proporción, pero está la diferencia en que en unos está azia la parte grave el tono sexquinono, y el sexquioctavo está azia la parte aguda, y en otras al contrario”. Así, la constitución “tono mayor-menor” se encuentra, según Nassarre, en las terceras C-E, F-A, E-G# y A-C#, mientras la forma “tono menor-mayor” aparece en G-H, B-D, Eb-G y D-F#. El capítulo XII del mismo libro confirma estas características interválicas del sistema, señalando la presencia de tonos mayores entre C-D, E-F#, F-G y A-H<sup>446</sup>. El punto de partida para la obtención de semejante reparto interválico habría de ser, entonces, un círculo músico en el que las quintas B-F, D-A y F#-C# fuesen rebajadas en un comma, lo que ofrece, precisamente, ocho terceras justas entre los extremos cromáticos Eb y G#, todas ellas formadas por tono mayor más tono menor (figura 1).

Este círculo inicial, lógico, perfectamente simétrico, simple y arcaico a la vez, parece constituir la base teórica del reparto del diapasón para Nassarre. Nótese que su argumento revaloriza la existencia de tonos mayores y menores, como mucho tiempo atrás hiciera Gonzalo Martínez de Bizcargui. Queda entonces la incógnita de si el testimonio de Nassarre no recoge una tradición secular en cuanto a la práctica del temple del órgano en España cuyo itinerario, por ahora, resulta difícil de trazar.

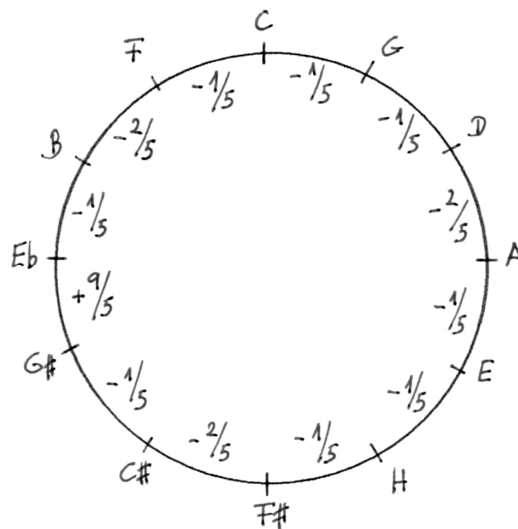


Fig. 2: Propuesta de corrección del temple con tonos mayores y menores de Nassarre.

Naturalmente, sin apartarse del principio básico de este esquema interválico, resultaría posible atenuar el efecto de las tres quintas excesivamente reducidas. Para ello, el resto de las quintas podría recibir una ligera corrección, por ejemplo de 1/5 de comma. A fin

<sup>445</sup> NASSARRE, fray Pablo: *Escuela música*, segunda parte, libro I, capítulo XI, De la tercera mayor, y cómo se deve usar en la música, y sus compuestas, p. 65.

<sup>446</sup> NASSARRE, fray Pablo: *Escuela música*, segunda parte, libro I, capítulo XII, De la tercera menor, y de el modo de ponerla en práctica, p. 72.

de mantener la diferencia en el tamaño de los tonos y las mismas ocho terceras mayores justas, las citadas quintas B-F, D-A y F#-C# tendrían que ser temperadas en 2/5 de comma (figura 2).

Una menor desviación en las quintas, de 1/6 de comma por ejemplo, ofrecería terceras tal vez un poco más grandes que justas si las quintas B-F, D-A y F#-C# se temperan en 2/6. Naturalmente, seguirían siendo justas si estas quintas todavía se rebajan en 3/6 de comma, acentuando la diferencia entre los tonos mayores y menores. Aplicando otras particiones de comma, podrían obtenerse diferentes equilibrios entre quintas, terceras y tonos, a condición de que las tres quintas referidas siempre quedaran algo más destempladas que el resto.

Y dice Nassarre a propósito de todo ello:

“Parecerá al músico compositor, que la explicación de toda esta materia hasta aquí, es muy ociosa, porque dirá, que haze poco al caso para la composición, pero según mi dictamen es materia que puede importar mucho”<sup>447</sup>.

Dos razones se aducen para ello. Por un lado:

“Aunque estos tonos son de distintas proporciones, como la diferencia de la cantidad de ellos es tan poca, no es conoscible por el oído quando se suben, o baxan dichos intervalos. Pero quando es compuesta la música con variedad de posturas, y de especies consonantes, y por términos poco usados, conoce variedad, aun el que no entiende, la qual se origina de no ser los tonos de iguales proporciones. Pues en los términos accidentales, donde correspondía en lo natural un tono sexquioctavo, corresponde otro sexquinono; y al contrario, como se puede considerar en un sexto tono, que desde fefaut que es su final, hasta gesolreut, ay tono sexquioctavo, y hasta el cumplimiento de su tercera, que es alamire, sexquinono.

Transportado este tono punto baxo, que es por el bemol de elami, para formar la tercera de su final de grado, se hallan las proporciones de los intervalos de los tonos trocados. Porque el más grave, que en lo natural era sexquioctavo, en este accidental es sexquinono, y se forma de el bemol de elami a fefaut; y el que está azia la parte aguda, que en lo natural es sexquinono de gesolreut a alamire, considerado punto baxo, es sexquioctavo de fefaut a gesolreut. Y assí, aunque he dicho, que el oído no halla novedad, quando sube, o baxa dichos intervalos, por la poca diferencia que ay en la cantidad, pero quando es la música compuesta de diversidad de voces, y consonancias, como son muchos los movimientos a un tiempo de dichos intervalos, halla el oído gran novedad, quando la música va por término fuera de el natural, por trocarse dichos intervalos con la mudança del término.

Muchos que no entienden la música, si oyen cantar, o pulsar algún instrumento, por algún término accidental, por la novedad que hallan gustan más que quando va por término natural, y no es otra la causa que la que he dicho de la mutança de los intervalos, por trocarse las proporciones de ellos”<sup>448</sup>.

Por otra parte, detecta Nassarre cierta “aspereça” en el movimiento de dos terceras paralelas seguidas, que “consiste en que las dos voces mueven de tono sexquioctavo [...], y como no ay diferencia de proporciones en los movimientos de las dos voces, por ser los dos de una misma, y como considerado el intervalo de la especie de extremo a extremo son de una misma proporción las dos, la falta de variedad de proporciones, es

<sup>447</sup> NASSARRE, fray Pablo: *Escuela música*, segunda parte, libro I, capítulo XI, De la tercera mayor, y cómo se deve usar en la música, y sus compuestas, p. 68.

<sup>448</sup> NASSARRE, fray Pablo: *Escuela música*, segunda parte, lib. I, cap. XI, p. 67.

la causa de la aspereza que siente el oído”<sup>449</sup>. La sutileza en el temple con tono mayor y menor descrito por Nassarre debiera también tamizar este defecto.

Desgraciadamente, Nassarre no ofrece ningún procedimiento aritmético ni geométrico para la precisa obtención de este tipo de diapasón. Las reglas para afinar antes descritas son la única vía para alcanzar estos secretos del temple<sup>450</sup>.

Esas mismas reglas, pero desprovistas ya de las indicaciones suplementarias sobre la posición de los tonos mayores y menores, reaparecen aún en el *Compendio de el arte de organería*, manuscrito anónimo granadino de 1830<sup>451</sup>, dando testimonio de la pervivencia del método entre los organeros hispanos del siglo XVIII. También lo recoge todavía Mariano Tafall en su *Arte completo del constructor de órganos* de 1872-76<sup>452</sup> junto al sistema descrito por Dom Bédos de Celles en su obra *L’art du facteur d’orgues*<sup>453</sup>. Sin embargo, en consonancia con los gustos de su tiempo, Tafall muestra ya una clara preferencia por el temperamento igual.

#### IV.4.7.- El temple del padre Manuel de Paz

En la *Médula de canto llano y órgano*, publicada por Manuel de Paz en 1767, se ofrece una manera para afinar el órgano que comienza de este modo:

“Para afinar bien el órgano, es necessario saber la proporción de los signos, que es en la forma siguiente: Primeramente se pone Gsolreut en su tono natural, y éste es el unisonus, sobre el que se afinan las demás voces: síguese su sostenido, que se pondrá en semitono menor (que consta de quatro comas) más alto: síguese Alamire, que se pondrá un semitono mayor (que consta de cinco comas) más alto que el sostenido de Gsolreut: síguese el Bmol de Bfabemi, que se subirá un semitono mayor: síguese Befabemi blanco, que se subirá un semitono menor [...]”<sup>454</sup>.

El método, al proceder por semitonos, resulta impracticable sin la ayuda de un acordante. Aparatos de este tipo fueron diseñados en España por Félix Falcó de Belaochaga (ca. 1680) o el padre Antonio Soler (ca. 1770)<sup>455</sup>. Fueron, sin duda, una herramienta eficaz en la resolución del problema práctico de la afinación cotidiana.

<sup>449</sup> NASSARRE, fray Pablo: *Escuela música*, segunda parte, libro I, capítulo XI, p. 68.

<sup>450</sup> El método geométrico para labrar el diapasón del monacordio, incluido en el capítulo XVI del libro IV, no ofrece datos relacionados con el temperamento. Calculando, exclusivamente, distancias de tono mayor y semitono menor, sólo el posterior acomodo y desviación de las tangentes debería proporcionar una afinación congruente. NASSARRE, fray Pablo: *Escuela música*, libro IV, capítulo XVI, De las proporciones que deven observar los artífices en los instrumentos de claviórganos, clavicordios, clavicímbalos, espinetas, manocordios, y cítaras, p. 465.

<sup>451</sup> *Compendio de el arte de organería*, 1830. Ed. facsímil con intr. y ed. de Louis Jambou, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1987.

<sup>452</sup> TAFALL, Mariano: *Arte completo del constructor de órganos o sea Guía manual del organero*, Santiago de Compostela, Establecimiento tipográfico de Fernández y Compañía, 4 vol. 1872-1876, libro vigésimo tercio, p. 586ss.

<sup>453</sup> CELLES, Dom Bédos de: *L’art du facteur d’orgues*, París, L.F. Delatour, 1766-1778.

<sup>454</sup> DE PAZ, Padre Manuel: *Médula de canto llano y órgano, en que se explican con toda claridad sus más esenciales reglas*, Madrid, Joachin Ibarra, 1767.

<sup>455</sup> En el caso de Falcó, el instrumento es descrito en TOSCA, Tomás Vicente: *Tratado de música especulativa y práctica*, [s.l.], 1710. En el caso de Soler, puede verse su manuscrito SOLER, Antonio: *Theórica y práctica del temple para los órganos y claves...*

Nos obstante, las instrucciones de Manuel de Paz, con semitonos mayores diatónicos y semitonos menores cromáticos dejan clara su adscripción al temperamento mesotónico ordinario.

#### IV.4.8.- Los temples para el harpa

En el caso del monacordio, el modelos de afinación queda establecido desde el momento mismo de su construcción, a partir del diseño de su diapasón y mediante la precisa distribución y colocación de las tangentes. En el caso del órgano, la elección del temperamento se realiza en la fase final de la construcción, cuando el instrumento es templado por vez primera por el artífice una vez instalado. Acabado el proceso, la afinación se mantiene en los tubos labiales durante largos periodos de tiempo, precisando sólo pequeños retoques. Así, una modificación sustancial del temple original no puede realizarse en estos instrumentos sin una intervención de cierta envergadura. En el monacordio, inclinando, torciendo o cambiando de posición las tangentes; en el órgano, practicando cortes más o menos importantes en la tubería, lo que conlleva, prácticamente siempre una subida del diapasón original. Estas limitaciones no se dan en claves y harpas, instrumentos cuya afinación resulta muy volátil y, al mismo tiempo, muy flexible. La necesidad de (re)afinación constante en estos cordófonos propicia el desarrollo de técnicas abreviadas para el temple por parte de los tañedores y facilita la concepción de los sistema de afinación como procedimientos eminentemente prácticos y sujetos a la provisionalidad. En este contexto, la reafinación de cuerdas en diferentes signos para adaptarse a diferentes situaciones tonales o armónicas debía ser práctica muy habitual. De este modo, las instrucciones para la afinación del harpa que se han conservado tienen, en mi opinión, un valor menos permanente que aquellas referidas al órgano o al monacordio, ya analizadas.

En el manuscrito Escornalbou (E:Bn, M 896), por ejemplo, aparece un “tremprament de arpa” precediendo a la música del cuaderno<sup>456</sup>. Procede primero por octavas y quintas ascendentes a partir de la cuerda más grave (C-G-D-A-E), afinando luego los faes, como de costumbre, por quintas descendentes (C-F, F-B). Queda así afinado el único orden del instrumento, incluyendo el Si bemol en la octava grave. El manuscrito expresa con claridad que el H de la segunda octava se afina con el G grave, en décima. Podría ser un indicativo que demostrara el uso de notas afinadas como bemoles o naturales en diferentes octavas del harpa<sup>457</sup> o, simplemente, un error del escriba. En cualquier caso, no hay indicación de ningún tipo sobre el modo de temperar las quintas<sup>458</sup>.

Un caso semejante se presenta en las instrucciones para templar el harpa de dos órdenes que Lucas Ruiz de Ribayaz incluyó en su *Luz y norte musical* de 1677<sup>459</sup>. Procede primero por quintas ascendentes a partir de G (G-D-A-E-H), para continuar luego el resto del temple por quintas descendentes (C-F-B-Eb-G#-C#-F#), “con que queda templada toda el arpa”. Llama la atención en el proceso la obtención del G# desde el Eb

<sup>456</sup> Para todo lo referente a esta fuente, parte III, Escornalbou.

<sup>457</sup> Como ocurre, por ejemplo, en el manuscrito de Florencia, (I:Fc, Ms 3802). Sobre esta fuente, MORROW, Michael: “The renaissance harp. The instrument and its music”, *Early Music*, October 1979, p. 499-510.

<sup>458</sup> Sobre todo ello, parte III, Escornalbou.

<sup>459</sup> RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas: *Luz y norte musical*, Madrid, Melchor Alvarez, 1677, capítulo VIII, En que se escribe el modo ordinario con que se temple el arpa de dos órdenes generalmente, p. 31.

y, por tanto, la ausencia de quinta del lobo en el lugar habitual. En principio, este temple puede suponerse una aproximación al temperamento igual, aunque no hay mención alguna a la necesidad de temperar las quintas durante el proceso. Esta orientación de la afinación del harpa se justifica, quizás, por el deseo de concertar este instrumento con la guitarra para la interpretación del repertorio contenido en la edición<sup>460</sup>.

Finalmente, queda por considerar el temple que describe Diego Fernández de Huete en su *Compendio numeroso*<sup>461</sup>. El proceso se inicia en la nota G, procediendo por quintas ascendentes (G-D-A-E-H) y descendentes (G-C-F). Todas estas quintas estarían temperadas en una cantidad que no se especifica. Para las cuerdas cromáticas se procede por quintas descendentes para los bemoles (F-B-Eb), en principio sin temperar. Por su parte, los sostenidos se templan en tercera mayor de A-C#, D-F# y E-G#, pero no hay ninguna observación sobre la pureza de las terceras, como tampoco hay comprobaciones posteriores sobre el temple que resulta entre los extremos Eb-G# ni sobre las quintas obtenidas entre los cuatro mies (H-F#-C#-G#). Todos estos detalles permiten describir un temple de tipo mixto, con seis quintas temperadas en la zona diatónica, entre F y H, más otras dos que resultan por defecto entre las notas F#-C# y C#-G#. Son justas, en principio, las quintas Eb-B y B-F. De este modo, resultara una quinta del lobo, más o menos grande, entre los extremos Eb-G#.

De todos modos, la propia volatilidad de la afinación en el harpa favorece el desarrollo de técnicas para la inmediata reafinación de los puntos en función de las necesidades musicales del momento, especialmente por lo que respecta al uso del instrumento como acompañamiento en la música de conjunto.

#### IV.4.9.- Algunas evidencias organológicas

En general, resulta muy difícil establecer con precisión el temperamento original en órganos de los siglos XVII y XVIII que hayan llegado hasta nosotros. Las reafinaciones periódicas de la tubería y la progresiva adaptación de los instrumentos a nuevos diapasones y temperamentos impide en muchos casos un análisis preciso de esta cuestión cuando se encara la tarea de la restauración. Como mucho, cabe documentar tendencias en el temperamento que, en el caso hispano, suelen definir la adscripción del *instrumentarium* a las tipologías mesotónicas ya descritas, con más o menos variantes y precisión<sup>462</sup>. Pero, por desgracia, falta todavía un estudio sistemático de este aspecto organológico en el ámbito hispano a partir de los instrumentos históricos conservados.

Poseemos, sin embargo, un dato excepcional en cuanto a la utilización del temperamento mesotónico de 2/7 de comma en el órgano construido por Joseph Nassarre para la catedral de Guadalajara (México). La *Gazeta de México* de diciembre de 1730, ponderando las virtudes de la obra recién acabada, destacaba sus “vozes naturales y fictas, todo muy bien ordenado en tono muy conveniente, el temple

<sup>460</sup> Sobre este aspecto, parte III, Ribayaz, V.

<sup>461</sup> FERNÁNDEZ DE HUETE, Diego: *Compendio numeroso*, primera parte, capítulo X, Del modo de templar la primera orden y Modo de templar la segunda orden. Sobre el temple de Fernández de Huete, véase también parte III, Huete, IV.1.3.

<sup>462</sup> Esta afirmación se basa en experiencias en restauración de órganos históricos del siglo XVIII llevadas a cabo por diversas empresas organeras, tanto en España como en Hispanoamérica, a cuyos informes he podido tener acceso.

proporcionado, por aver observado el autor en él la distribución o partición del coma, según D. Pedro Serono de Bérghamo a el cap. 8, libro 21, pla. 145<sup>463</sup>. La referencia coincide, de hecho, con la descripción del temperamento de Zarlino en *El Melopeo* de Cerone, en el capítulo 8 del libro 21, página 1045, que se ha comentado más arriba.

En interés de este testimonio reside no sólo en la precisa e inhabitual descripción del temple utilizado en ese caso sino en ser uno de los escasos datos concretos sobre el temple espigados de fuentes documentales y organológicas americanas.

#### IV.5.- Evaluación

Como ha podido verse, las evidencias documentales sobre el temple apuntan a una preferencia por los modelos de afinación mesotónica al menos desde mediados del siglo XVI y hasta la segunda mitad del siglo XVIII. Todo ello con las excepciones señaladas con respecto a la introducción de aproximaciones al temperamento igual desde fecha igualmente temprana, desde mitad del 500. Por lo que respeta a las fuentes musicales en cifra aquí analizadas, hay que concluir que sólo en algunos casos resulta posible una precisa identificación de la estructura interválica de referencia. No obstante, hay algunas conclusiones generales al respecto que conviene poner de relieve.

Tanto en los sistemas de tendencia pitagórica como en aquellos adscritos a la línea del temperamento mesotónico cada uno de los tonos del instrumento tiene correspondencia con una única altura del sistema musical. Especialmente por lo que respecta a las cinco teclas o cuerdas de la orden cromática, éstas corresponden en exclusiva a la tradicional distribución de las cinco *coniunctae* de cada octava: F#, G#, B, C# y Eb. Ninguna de estas teclas o cuerdas puede ser usada para la nota enharmónica correspondiente a no ser que se acepten discordancias de mayor o menor acritud en el temple. La ambivalencia de tales signos (C# = Db, Eb = D#, etc.) sólo resulta posible en el temperamento igual en cualquiera de sus aproximaciones y en aquellos sistemas de afinación modificados a tal fin.

Tal como se explicó al definir el ámbito cromático en el punto III.2.2, la mayor parte de las fuentes aquí analizadas se mantienen dentro de la norma por lo que respecta al uso de las cinco *coniunctae*. La adscripción del repertorio a sistemas mesotónicos o a afinaciones de raíz pitagórica sólo puede establecerse conjeturalmente, a partir de su posicionamiento en el panorama cronológico o a través de las instrucciones para el temple asociadas a cada fuente que acabamos de analizar.

Con todo, la aparición de cifras expresas para definir notas ajenas al sistema cromático básico (3b, 6#) que encontramos tanto en la *Facultad orgánica* de Francisco Correa como en el *Apéndice de Ajuda* y en el manuscrito *Pensil deleitoso* de fray Antonio Martín y Coll, recogidas en la tabla 5, no sólo determinan la relación de tales fuentes con instrumentos afinados mesotónicamente sino que demuestran la existencia y utilización de teclados dotados de subsemitonos. Acaso la prueba irrefutable en este sentido sea el “Modo de templar el órgano, clavicordio y arpa” del manuscrito *Ramillete oloroso* del propio fray Antonio Martín y Coll analizado en el punto IV.4.5.

<sup>463</sup> El texto es citado inicialmente por FESPERMAN, John: *Organs in Mexico*, Raleigh, North Carolina, The Sudbury Press, 1980, p. 90, y retomado en numerosa bibliografía posterior.

Por el contrario, la utilización de notas cromáticas ordinarias para figurar las extraordinarias que localizamos en otras fuentes ya de principios del siglo XVIII sólo puede entenderse en el marco de afinaciones modificadas en las que algunas o todas las teclas cromáticas permiten la ejecución de ambos signos enharmónicos. En el caso del *Libro de cyfra* de Oporto, los ejemplos por tonos accidentales que aparecen al final de los textos introductorios sólo pueden justificarse dentro de un marco de afinación cercano al temperamento igual, aunque hay que reconocer que el *corpus* musical del manuscrito se mantiene dentro de unos límites cromáticos más tradicionales.

Sin embargo, creo que existe una relación clara entre la cifra numérica correlativa de fray Juan Bermudo y su intento de aplicación del temperamento igual al órgano. Como se explica en el capítulo correspondiente<sup>464</sup>, la aparente ineficacia de este sistema de cifra se ve compensada tanto por las posibilidades de transposición dentro del sistema de afinación como por la perfecta neutralidad y ambivalencia de cada signo dentro del sistema notacional. En el sistema de Bermudo, cada cifra designa a una sola tecla de forma inequívoca, lo que, sin duda, favorece una clara representación de la música por términos transportados, objetivo prioritario en el marco teórico y práctico de su *Declaración de instrumentos musicales*.

## V.- CIFRA Y SOLMISACIÓN

Llamamos solmisación al uso de sílabas para nombrar e identificar cada una de las alturas dentro de un sistema musical. Éstas sirven como ayuda mnemotécnica para la memorización de melodías y como vehículo para la transmisión oral del repertorio. No constituyen una forma de notación como tal, pero están asociadas a la representación escrita de la música, en tanto en cuanto solmisación y notación hacen alusión a un mismo objeto sonoro desde dos puntos de vista: nominativo y representativo<sup>465</sup>.

Uno de los hitos del desarrollo de la música polifónica occidental fue el establecimiento de un sistema de solmisación de tipo hexacordal, a partir de las propuestas de Guido de Arezzo en el tránsito entre los siglos X y XI, que suplantó a antiguos sistemas de solmisación de tipo tetracordal. En el sistema hexacordal guidoniano, las sílabas *Ut re mi fa sol la* no designan una posición fija dentro de la gama, sino una posición relativa. El semitono diatónico será siempre designado como *mi-fa*, lo que determina, en consecuencia, la posición del resto de las sílabas. La diferencia de base<sup>466</sup> entre la gama (siete notas diatónicas del modo por octava) y las sílabas del sistema hexacordal (seis) obliga al establecimiento de un sistema de *mutanzas*, esto es, de superposición y sustitución de hexacordos. El tránsito de un hexacordo a otro permite la formación y designación de todos los elementos de la gama. El sistema establece, por tanto, una diferencia entre el concepto de *signo*, de posición absoluta y que define cada uno de los

<sup>464</sup> Parte III, Bermudo, IX.5.

<sup>465</sup> Sobre esta cuestión, puede verse el artículo “Solmisation” en *NGD*, vol. 17, p. 458-67, firmado por Andrew Hughes y Edith Gerson-Kiwi.

<sup>466</sup> Para la explicación de este concepto, parte I, II.6.2.

grados de la gama (G A B C D E F), y voz, de posición relativa determinada a partir de la ubicación del semitono diatónico (*ut re mi fa sol la*)<sup>467</sup>.

El sistema mantendría su vigencia en la práctica musical hasta bien entrado el siglo XVIII, lo que resulta testimonio más que suficiente de su eficiencia. No obstante, desde muy finales del siglo XV se pueden detectar en la teoría musical propuestas para la reforma o abolición del sistema guidoniano. Todas ellas mantienen como sustrato una crítica a la inadecuación de las bases de la gama (7) y del sistema (6) y promulgan una práctica de solmisación “sin mutanzas”, esto es, de tipo heptacordal. Sin embargo, la incorporación unánime de una séptima sílaba al sistema de solmisación se hará esperar largo tiempo y no se hará efectiva sin notables vacilaciones.

En el contexto del estudio de las tablaturas, conviene destacar cómo los sistemas de cifra de tipo cíclico de base siete, los habituales en la música para teclado y el harpa, parecen entrar en conflicto con el sistema de solmisación hexacordal. Este tipo de cifra designa siempre el signo de forma absoluta, en tanto que correspondiente a una tecla o cuerda concreta, y no la voz relativa del hexacordo. Esto resulta tanto más evidente en la cifra de tipo alfabético, en la que, sin más, se tomó como referencia gráfica la designación de tales signos tal como se usaban en la teoría musical desde antiguo. Esa relación entre notación y signo queda reforzada en los títulos del mismo repertorio para tecla y/o harpa, ya que incluyen a veces una mención a la final modal de la composición. Así lo hace sistemáticamente Francisco Correa en su *Facultad orgánica* de 1626, con títulos como *Tiento de primero tono, re y sol, por delasolre*, ya desde el primer folio de la música. Sigue tal vez en esto a Manoel Rodrigues Coelho, quien también usa a veces este tipo de adscripción tonal en sus *Flores de música* de 1620<sup>468</sup>. Está igualmente presente en las piezas del *Apéndice de Ajuda*, sobre todo para recalcar los términos transportados en los que se copiaron algunas piezas<sup>469</sup>, y persiste en manuscritos de principios del siglo XVIII, como *Pensil deleitoso* o el *Quadern* de Barcelona. Además, la práctica no es exclusiva de las fuentes en cifra.

No ocurre así en las fuentes en tablatura para instrumentos de mástil. Aquí, la cifra describe más bien una estructura interválica o, si se prefiere, la relación interválica entre diferentes puntos, pero sin establecer una adscripción a signos concretos. En el caso de la vihuela, éstos vendrán determinados sólo en el momento de su realización sonora en función de la afinación del instrumento<sup>470</sup>. Así, la mención al signo o a la final en el título de las composiciones para vihuela resulta excepcional: sólo se encuentra en la primera fantasía de Luis de Narváez, por Gsolreut<sup>471</sup> y en tres de las fantasías de Estaban Daça, por Gsolreut y Alamire<sup>472</sup>. En sustitución de este detalle, las fuentes para vihuela incorporan indicaciones indirectas para establecer la relación entre cifra y signo. Éstas son del género “en la quarta [cuerda] en vazío está la clave de fefaut”, que

<sup>467</sup> Para una exposición clara y completa del sistema hexacordal recomendando, entre otras, la de OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma: *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo*, Kassel, Reichenberger, 2000, p. 104-20.

<sup>468</sup> Véase, respectivamente, CORREA, Francisco: *Facultad orgánica...* y RODRIGUES COELHO, Manoel: *Flores de musica pera o instrumento de tecla & harpa*, Lisboa, Peter Craesbeeck, 1620.

<sup>469</sup> Véase, parte III, Ajuda, II.

<sup>470</sup> Para una exposición de estos principios puede verse, entre otros, el texto introductorio a NARVÁEZ, Luis de: *Los seys libros del Delphin, de música de cifras para vihuela*, ..ed. Emilio Pujol, p. 28-30.

<sup>471</sup> NARVÁEZ, Luis de: *Los seys libros del Delphin*, fol. 1.

<sup>472</sup> DAZA, Esteban: *Libro de música en cifra para vihuela, intitulado El Parnaso*, Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1576, fol, 20, 21v y 23v.



encontramos, por ejemplo, en la fantasía de Narváez recién citada. Así, la referencia a la posición de la clave del canto de órgano actúa como intermediaria entre cifra y posición en el mastil, algo que no ocurre en el caso de la tecla y el harpa.

Con esta situación, creo que la adecuación entre la base de la cifra para tecla y/o harpa y la base de la gama, habría propiciado un trasvase conceptual en el que la base hexacordal tiene mal acomodo, resultando quizás prescindible y favoreciendo la adopción de sistemas de solmisación de tipo heptacordal. Esto resulta tanto más justificable cuando el aprendizaje del canto se realizaba desde la cifra a través del instrumento, tal como proponía, por ejemplo, Luis Venegas de Henestrosa en 1557<sup>473</sup>.

Entre las fuentes aquí en estudio, el *Arte de canto llano, órgano y cifra* de 1649 deja entrever la estrecha relación existente entre el sistema heptacordal propuesto en el texto y la cifra hispana para tecla explicada al final del tratado, en un impreso de orientación claramente pedagógica. Estos aspectos son desarrollados por extenso en el correspondiente capítulo de la parte III<sup>474</sup>, con alusión a los diferentes sistemas de solmisación heptacordal puestos en práctica en el contexto de la teoría musical europea de los siglos XVI y XVII y sus posibles ámbitos de influencia.

## VI.- LA CIFRA EN LA CONSTRUCCIÓN INSTRUMENTAL

Durante el proceso de construcción de un instrumento, resulta indispensable establecer un sistema de marcado e identificación de cada una de la piezas para facilitar su posterior ubicación y ensamblaje. En el caso de los instrumentos de tecla, resulta habitual numerar las teclas en la parte de la cola antes de cortar la plancha de madera donde se dibujaron. Además, en los instrumentos de la familia del clave, conviene numerar los saltadores o martinets para favorecer una colocación siempre idéntica y evitar posteriores problemas de ajuste en su guía. En el caso del órgano, teclas, varillas, molinetes de reducción, válvulas del secreto, árboles de registro, tiradores, tapas y correderas del secreto, panderetes y tubos deben ser también convenientemente marcados. El estudio de esas marcas permite a veces identificar artífices, talleres o adscripciones a círculos o escuelas organeras.

Por lo que respecta a este estudio sobre la cifra, el caso más significativo lo constituye el marcado de los tubos. Históricamente, aunque cada artífice y escuela desarrolló sus propias grafías, éstas derivaron casi siempre del rasgo alfabético que denota el signo en la teoría musical<sup>475</sup>. Sin embargo, el marcado de los tubos en el mundo hispano siguió tres sistemas relacionados con los sistemas de notación en cifra, cada uno con diferente presencia temporal y territorial: un sistema de tipo alfabético cíclico, un sistema numérico continuo y un sistema numérico cíclico<sup>476</sup>.

<sup>473</sup> Sobre esta cuestión, parte III, Venegas, II.3.1. También, parte II, apartado II.2.

<sup>474</sup> Parte III, *Arte* 1649.

<sup>475</sup> Para un caso de estudio en el ámbito germánico, BITTCHER, Ernst: "Untersushungen am historischen Pfeifenmaterial", en *Die grosse Orgel in St. Jacobi zu Lübeck. Festschrift anlässlich ihrer Wiederherstellung 1981-1984*, Lübeck, 1984. En el ámbito italiano, por ejemplo, ISABELLA, Maurizio: *Misure e segnature delle canne nella bottega degli Antegnati. Contributi per la storia dell'organaria rinascimentale Lombarda*, Torre de Porto Valtravaglia, 1995.

<sup>476</sup> Sobre esta cuestión, de manera preliminar, DE LA LAMA, Jesús Angel: *El órgano barroco español*, Junta de Castilla y León, Asociación Manuel Marín, Valladolid, 1995, vol. 1, p. 61-66. También,

El marcado numérico cíclico es el más habitual en los órganos de los siglos XVII, XVIII y XVIII conservados en el mundo hispano y sigue al pie de la letra la pauta de la cifra nueva, aunque generalmente sin rasgos o puntos para la expresión de las diferentes octavas y con grafías particulares en cada artífice y escuela (ilustración 7):

F	F#	G	G#	A	B	H	C	C#	D	Eb	E
1	1#	2	2#	3	4b	4	5	5#	6	7b	7

1 1# 2 2# 3 4b 4 5 5# 6 7b 7

Ilustr. 7: Marchena, iglesia de San Juan Bautista, órgano Juan de Chavarria, 1765.  
Marcas en los caños.

No es posible determinar, por la ausencia de instrumentos del siglo XVI y la carencia de instrumentos del XVII, cuándo se incorporó este tipo de cifrado en el campo de la organería castellana. Mariano Tafall, en su *Arte completo del constructor de órganos* de 1872<sup>477</sup>, se refiere a este sistema como “signos antiguos” y propone uno diferente, presentando una tabla de equivalencias (ilustración 8).

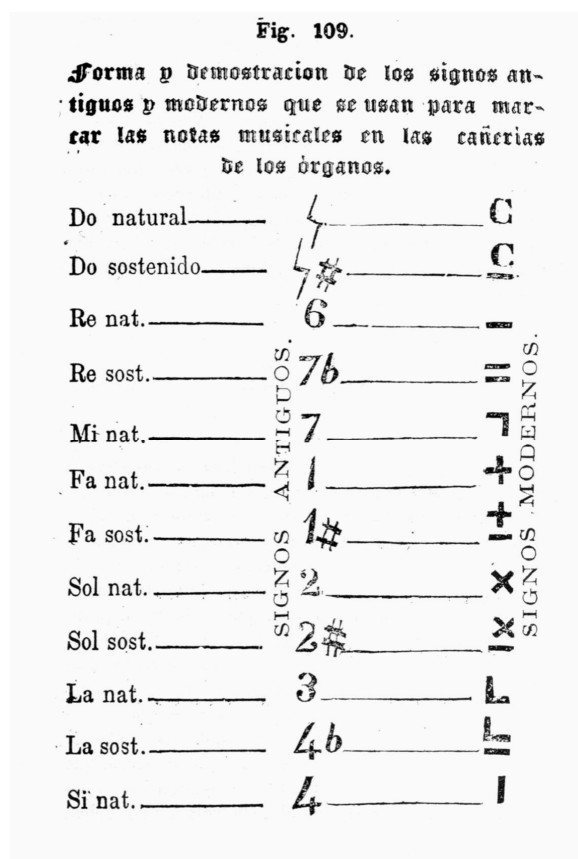
Por su parte, el sistema alfabético se encuentra en el tablero de la reducción de uno de los instrumentos más antiguos que se han conservado en Europa, el órgano de la Capilla de Anaya, en la catedral de Salamanca, desgraciadamente desprovisto ya de tubos<sup>478</sup>. Sin embargo, esta nomenclatura no vuelve a encontrarse en Castilla, donde la regla es el sistema numérico cíclico descrito. No obstante, el sistema alfabético siguió siendo habitual entre organeros de la Corona de Aragón, detectándose en órganos de Cataluña y Baleares contruidos durante los siglos XVII, XVIII y XIX. También fue el habitual en las obras realizadas por el organero mallorquín Jorge Bosch (1739-1800), en Madrid y Sevilla. Sus oficiales y discípulos en el entorno andaluz, Francisco Rodríguez, Juan Debono, Antonio Otín Calvete e hijo y otros, siguieron la misma práctica hasta la extinción de la escuela, a mediados del siglo XIX<sup>479</sup>.

PEREIRA, L.A. Esteves: “Old keyboard tablature used in marking organ pipes”, en *Fellowship of Makers and Researchers of Historical Instruments Quarterly*, 18, january 1980, p. 48-9.

<sup>477</sup> TAFALL, Mariano: *Arte completo del constructor de órganos*, vol. 1, 1872, p. 412-4.

<sup>478</sup> La fecha de construcción del instrumento es controvertida. No debe confundirse la fecha de erección de la Capilla, la fecha de construcción de la tribuna del órgano, la fecha de construcción de la caja, la fecha de la decoración pictórica de ésta y el instrumento en sí. Éste podría ser más moderno que el resto de elementos, pero aún así debe datar, como muy tarde, de finales del siglo XV o muy principios del XVI.

<sup>479</sup> Este aspecto es completamente ignorado por DE LA LAMA, Jesús Angel: *El órgano barroco español...*, pero se cita ya en CEA GALÁN, Andrés y CHIA TRIGOS, Isabel: *Órganos en la provincia de Cádiz. Inventario y Catálogo*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Junta de Andalucía, 1995.



Ilustr. 8: Mariano Tafall, *Arte completo del constructor de órganos*, vol. 1, 1872, p. 413.  
Cifras para el marcado de la tubería.

Finalmente, el sistema numérico continuo se detecta contadas veces, pero casi siempre en tubería de cierta antigüedad, anterior al siglo XVIII. Fray Juan Bermudo se refiere a la utilización de este tipo de cifras por parte de los organeros:

“Algunos tañedores quieren que se cuenten solamente las [teclas] blancas, y quando punto uviere de tecla negra, ponerle ha con el número de la tecla blanca, y con una señal. Si fuere tecla de becuadrado con esta señal \*, y si fuere de bmol con una b. Este modo guardan los que hazen órganos en el diapasón”<sup>480</sup>.

La pauta de este cifrado, del que no conozco ningún ejemplar conservado, debería, por tanto, semejante a ésta:

C	C#	D	Eb	E	F	F#	G	G#	A	B	H
1		2		3	4		5		6	7b	7
8	8#	9	10b	10	11	11#	12	12#	13	14b	14
15	15#	16	17b	17	18	18#	19	19#	20	21b	21
22	22#	23	24b	24	25	25#	26	26#	27		

<sup>480</sup> BERMUDO, fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, libro cuarto, fol. 82v.

Otro aspecto de la cifra en su relación con los instrumentos musicales es su utilización para marcar las chapas de las teclas con el fin de facilitar la localización de las notas correspondientes a partir de la tablatura. El procedimiento viene de antiguo, según se ha visto en otro lugar<sup>481</sup> y se documenta con precisión por Gonzalo de Baena y Francisco Correa en sus respectivas obras<sup>482</sup>. Se conservan también algunos testimonios organológicos de esta práctica en España que conviene analizar más en detalle.

En el órgano construido por Pedro Pablo Furriel en 1749 para las monjas dominicas del del Convento de Santa Catalina de Osuna, instalado actualmente en el Convento de Santa María la Real de Bormujos (Sevilla), es aún visible una doble nomenclatura sobre el teclado, con inscripciones de cifra nueva y notación alfabética (ilustraciones 9 y 10)<sup>483</sup>.



Ilustr. 9: Órgano Pedro Pablo Furriel (1749) procedente del Convento Santa Catalina de Osuna. Teclado con cifra numérica y alfabética.



Ilustr. 10: Órgano Pedro Pablo Furriel (1749) procedente del Convento Santa Catalina de Osuna. Detalle de la octava corta.

El mismo tipo de cifras alfabéticas y numéricas aparece en el teclado del realejo construido en Sevilla en 1658 para el convento dominico de Santa Catalina de Santa Cruz de la Palma (Canarias), actualmente ubicado en la iglesia de La Concepción de

<sup>481</sup> Apartado IV.1.

<sup>482</sup> Parte III, Baena, III.

<sup>483</sup> El instrumento es descrito someramente, sin mención a este detalle, en AYARRA JARNE, José Enrique: *Organos en la provincia de Sevilla. Inventario y catálogo*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1998, p. 213-5. El instrumento pasó al convento de Bormujos a mediados de la década de 1990, cuando la comunidad desalojó el edificio de Osuna.

esta ciudad (ilustración 12). El dato confirma la difusión de la cifra hispana en los territorios insulares de Canarias. Pero, sobre todo, creo que ambos testimonios pueden ponerse en relación con el manuscrito de Jerez, apuntando a la probable difusión de la cifra alfabética en el seno de la rama femenina de la Orden de Santo Domingo, al menos por lo que respecta al entorno andaluz<sup>484</sup>.



Ilustr. 12: Órgano construido para el Convento de Santa Catalina de Santa Cruz de la Palma en 1658. Teclado con cifras numéricas y alfabéticas.

No obstante, ambos teclados muestran igualmente la utilización de la cifra nueva en el mismo círculo, algo que confirma el teclado del órgano construido por Martín Furriel en 1720 para el convento de dominicos la iglesia de la Purísima Concepción de Lucena<sup>485</sup> (ilustraciones 13 y 14). En este caso, estos vestigios constituyen la única prueba documental sobre la difusión de la cifra para tecla en la zona cordobesa.



Ilustr. 13: Lucena, iglesia de la Purísima Concepción, órgano construido por Martín Furriel (1720). Detalle del teclado con vestigios de cifra numérica, lado bajos.

<sup>484</sup> Sobre esta cuestión, apartado II.4 y parte III, Jerez.

<sup>485</sup> CEA GALÁN, Andrés y CHIA TRIGOS, Isabel: *Organos en la provincia de Córdoba. Inventario y Catálogo*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Junta de Andalucía, 2011, p. 165-8. La iglesia y el convento de la Purísima Concepción de Lucena están actualmente regentados por las Hijas del Patrocinio de María.





Ilustr. 14: Lucena, iglesia de la Purísima Concepción, órgano construido por Martín Furriel (1720).  
Detalle del teclado con vestigios de cifra numérica, lado tiples.

El mismo tipo de notación alfabética se encuentra también en el teclado de un clave actualmente conservado en el Museu de la Música de Barcelona, en este caso de discutible origen hispano (ilustración 15)<sup>486</sup>.



Ilustr. 15: Barcelona, Museu de la Música. Clave, nº de inventario MDMB 419.  
Cifras alfabéticas sobre el teclado.

<sup>486</sup> Es el clave con número de inventario MDMB 419. El instrumento perteneció a la colección de don Joaquín Folch i Torres i Orsina Baiget, adquirida por el Museu de la Música en 1947. Ciertos indicios apuntan a una posible procedencia hispana. Sin embargo, no figura en el catálogo publicado en *Claves y pianos españoles: Interpretación y repertorio hasta 1830*, Actas del I y II Symposium Internacional “Diego Fernández” de Música de Tecla Española (Vera-Mojácar, 2000-2001), Luisa Morales (ed.), Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería, 2003, p. 19-97. Pero sí lo da como hispano PAJARES ALONSO, Roberto L.: *Historia de la música en 6 bloques. Bloque 4: Dinámica y timbre. Los instrumentos*, Madrid, Visión libros, 2012, p. 242. Agradezco a don Oriol Rossinyoll Panyella, Jefe de colecciones del Museu de la Música de Barcelona sus informaciones al respecto por correo de diciembre de 2013.

Más allá de la mera observación de estos cifrados, su existencia es prueba indirecta de la difusión de repertorios en cifra todavía a mediados del siglo XVIII, al menos en el sur peninsular.

Otro documento de especial interés en este estudio sobre la cifra en el medio instrumental es el proyecto para la renovación del órgano de la iglesia de San Pedro Vergara que realiza fray José de Echevarría en 1670. El organero prevé un instrumento con un teclado provisto de contraoctava y, por tanto, de 50 teclas. En el documento, fray José de Echevarría presenta un dibujo de este teclado, con la indicación expresa de las teclas añadidas mediante cifras excepcionales<sup>487</sup>.

Por lo que respecta al harpa, tres de los ejemplares hispanos que han llegado hasta nosotros presentan también inscripciones de cifra en el clavijero. Se trata de las firmadas por Pere Elías (1704), Iván López e Iván de la Torre, conservadas en el convento de La Encarnación de Ávila, en el Museo Nacional de Antropología (Madrid) y en el monasterio de Santa Clara de Medina del Pomar (Burgos), respectivamente. Esta disposición es idéntica a la que presentan también Luis Venegas de Henestrosa y Lucas Ruiz de Ribayaz en sendos grabados incluidos en sus impresos. La finalidad de estas cifras parece ser la más fácil identificación de cada una de las clavijas y cuerdas durante al proceso de afinación, si bien fray Pablo Nassarre opina que este tipo de inscripciones debía servir para facilitar la localización de las cuerdas por parte del tañedor a partir de la lectura de la cifra:

“Señalavan todos los números sobre la clavija de cada cuerda, según estaban cifrados en el papel, para que viéndolo escrito supiera prontamente a qué cuerda correspondía, y si era de la primera, o segunda orden”<sup>488</sup>.

A diferencia de estos instrumentos, otra harpa anónima conservada en el monasterio de La Asunción de Castil de Lences (Burgos) presenta estas cifras junto a los botoncillos de la tabla harmónica<sup>489</sup>.

A la vista de estos elementos, creo de mucho interés la realización de un estudio sistemático de estas marcas en cifra en el ámbito hispano, especialmente en los instrumentos de mayor antigüedad. Sin duda, los datos que de tal estudio se extrajeran podrían revelar nuevos aspectos relacionados con la evolución del sistema de notación en cifra y complementar la información transmitida por las fuentes musicales y documentales que toca ahora estudiar en la parte III.

<sup>487</sup> Véase parte III, Vergara, donde se incluye una reproducción del documento.

<sup>488</sup> NASSARRE, fray Pablo: *Escuela música según la práctica moderna*, primera parte, libro tercero, capítulo XIX, p. 350.

<sup>489</sup> Sobre toda esta cuestión puede consultarse el artículo “Arpa” en *DMEH*, vol. 1, p. 705-16, firmado por Cristina Bordas.





### **PARTE III: FUENTES**



### **PARTE III: FUENTES**

Del amplio espectro tipológico, temporal y geográfico que corresponde al universo de las tablaturas y que se ha descrito en los capítulos anteriores, me dispongo a presentar aquí de forma separada las tablaturas producidas en España, Portugal, Nápoles e Hispanoamérica para instrumentos de tecla y harpa durante los siglos XVI, XVII y XVIII.

Los impresos fundamentales y suficientemente conocidos de Luis Venegas de Henestrosa, Antonio de Cabezón, fray Juan Bermudo y Francisco Correa pasan aquí por una profunda revisión, lo mismo que los manuscritos de Martín y Coll o el *Libro de cyfra* de Oporto. A estas fuentes se suman otras conocidas desde hace tiempo pero poco estudiadas, como el manuscrito Saldívar de México o el *Apéndice de Ajuda*. Otras fuentes localizadas más recientemente, como el impreso de Gonzalo de Baena, el *Quadern en xifra* de Barcelona, el manuscrito de Jerez de la Frontera o los fragmentos de Carrión son también objeto de especial atención, amén de algunos ejemplos de gran interés, desconocidos hasta ahora, como los fragmentos de Cuenca.

En conexión con el repertorio para tecla, también se aborda aquí el estudio de las principales fuentes específicamente para harpa, comenzando por los bien conocidos impresos de Lucas Ruiz de Ribayaz y de Diego Fernández de Huete, además de algunos manuscritos, entre los que destaca el recientemente localizado manuscrito Senorami de Barcelona y el manuscrito Escornalbou de la Biblioteca de Cataluña, además de los fragmentos de Palacios de Goda, presentados aquí por vez primera. Otras once fuentes en cifra para harpa se describen someramente en el capítulo “Otras fuentes”, al final de la parte III.

Cada uno de estos capítulos presenta, en primer lugar, una ficha de la fuente. En el caso de los impresos, se consigna título, autor, fecha, impresor, lugar de impresión, dedicatorio, privilegio, tasa y otros elementos relevantes a efectos de identificación y/o cronología. En todos los casos se incluye una reproducción de la portada o de alguna de las páginas más significativas. En el caso de los manuscritos, se consigna el título, si lo tiene, localización, signatura y datación. En el caso de los impresos, se relacionan los ejemplares conservados. Para ello, se utiliza la información recogida en RISM<sup>1</sup> y en otros repertorios bibliográficos, como los de Eitner o Brown<sup>2</sup>, además de las entradas

---

<sup>1</sup> RISM. *Répertoire international des sources musicales. Écrits imprimés concernant la musique*, Françoise Lesure (ed.), München-Duisburg, Henle Verlag, 1960-1971; RISM. *Répertoire international des sources musicales. Recueils imprimés, s. XVI-XVII*, München-Duisbourg, Henle Verlag, 1960; RISM. *Répertoire international des sources musicales. Recueils imprimés, s. XVIII*, München-Duisbourg, Henle Verlag, 1964; RISM. *Répertoire international des sources musicales. Einzeldrucke vor 1800*, Karlheinz Schlager (ed.), 9 vol., Kassel, Bärenreiter, 1971-1981; RISM. *Répertoire international des sources musicales. Lauten- und Gitarrentabulaturen des 15 bis 18 Jahrhunderts*, München, Henle-Verlag, 1978; RISM. *Répertoire international des sources musicales. Addenda et corrigenda*, 5 vol. Kassel, Bärenreiter, 1986-2003.

<sup>2</sup> EITNER, Robert: *Biographisch-bibliographisches Quellen lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhundert*, 10 vol., Leipzig, 1900-1904; BROWN, Howard Mayer: *Instrumental music printed before 1600. A bibliography*, Harvard University Press, Cambridge, 1965 (3ª ed., 1979).

correspondientes en el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español y en el portal USTC (Universal Short Title Catalogue)<sup>3</sup>.

El diferente grado de atención que los estudios musicológicos han prestado a cada una de estas fuentes desde el punto de vista histórico, musical, gráfico, codicológico o notacional nos fuerza aquí a dispensar un trato diferenciado y específico a cada una de ellas. A pesar de que nuestro interés se centra en los aspectos notacionales de la cifra más que en cualquiera otros, en determinados casos será necesario presentar estudios de contexto más o menos desarrollados, especialmente cuando estos estén ausentes en la bibliografía disponible, sobre el contenido, procedencia, filiación y localización de la fuente, motivaciones del autor y finalidad de la copia o de la impresión. Al contrario, en el caso de las fuentes mejor estudiadas, se remite a las correspondientes aportaciones bibliográficas, con el ánimo de focalizar nuestra atención en los aspectos técnicos y musicales de la cifra, a no ser que sea necesaria una revisión de los datos publicados o se presenten nuevas evidencias o hipótesis.

En determinados casos resultará necesario abordar cuestiones específicas relacionadas con problemáticas de la transcripción del repertorio y de la crítica textual. Estas observaciones serán útiles para alumbrar tanto el caso concreto como el panorama general, de modo que luego sirvan para establecer nuevas hipótesis de trabajo o conclusiones. A partir de estos casos concretos, se propondrán transcripciones de ejemplos significativos, todos ellos de piezas inéditas o transcritas a partir de nuevos puntos de vista, cuya única finalidad es acercarnos, en un proceso de restauración, a la versión original que, lejos que quedar fijada en el papel, existe sólo como un objeto sonoro imaginario.

He establecido un orden aproximadamente cronológico para las fuentes, basándome en las fechas de edición o copia y, en último extremo, asignando una cronología a partir de evidencias de contexto. No obstante, en algunos casos he preferido agrupar algunas fuentes en relación a su temática, procedencia o filiación. Así, aparecen agrupadas las fuentes para harpa que cubren el periodo ca. 1662-ca. 1720: los impresos de Ruiz de Ribayaz y Fernández de Huete más los manuscritos Senorami y Escornalbou y los fragmentos de Palacios de Goda. Del mismo modo, aparecen agrupadas de forma natural los capítulos relacionados con la obra de Francisco Correa y su círculo: *Facultad orgánica*, *Apéndice de Ajuda*, manuscrito Saldívar, manuscrito de Segovia, fragmentos de Carrión y *addenda* a la *Facultad orgánica* de la biblioteca Ferrard. El capítulo sobre los fragmentos de Cuenca se enlaza también con el dedicado a los fragmentos de Palacios de Goda en razón de su actual forma de conservación. De todas maneras, téngase en cuenta que, al tratarse de capítulos separados, tal organización es meramente funcional.

Al final de la parte III, se incluye un capítulo de “Fuentes perdidas”. En él se estudian más de veinte fuentes musicales en cifra para tecla y harpa de las que tenemos noticias a

---

<sup>3</sup> Respectivamente, en los sitios [www.mce.es/bibliotecas/MC/CCPB/](http://www.mce.es/bibliotecas/MC/CCPB/) y [ustc.ac.uk/index.php](http://ustc.ac.uk/index.php) (accesos enero 2014). No obstante, hay que poner de relieve que ambos portales ofrecen la localización de originales y reproducciones facsimilares de forma indistinta, lo que lleva a un estado de confusión sobre la efectiva existencia de las fuentes originales en las bibliotecas reseñadas. Hasta donde ha sido posible, he intentado corroborar cada una de esas localizaciones mediante encuestas a cada una de las bibliotecas depositarias. Mi agradecimiento a los responsables de cada una de ellas por sus amables y efectivas diligencias al respecto.

través de testimonios documentales indirectos, pero que no han llegado hasta nosotros. Naturalmente, el formato y cantidad de información de cada uno de esos apartados resulta muy dispar, pero presentan una panorámica de conjunto indispensable para el análisis del resto de las fuentes.

Para orientar mejor el acceso a la información, se presenta a continuación una tabla general de clasificación de las fuentes por tipologías. Se establecen cuatro categorías según el tipo de cifra que las fuentes utilizan: alfabética continua, alfabética cíclica, numérica continua y numérica cíclica. El grupo “otras” acoge otros formatos especiales, incluyendo alfabetos para guitarra y cifra acordal. Para una descripción de estas tipologías acúdase a la parte I, apartado II.

Por otro lado, las fuentes se agrupan en la tabla en función de sus destino instrumental: tecla, harpa, laúd, vihuela y guitarra. En el apartado “otros”, se agrupan cifras destinadas a instrumentos de otro tipo o a la voz. Cuando una fuente presenta más de un tipo de tablatura o más de un destino instrumental recibe en la tabla tantas entradas como sea necesario.

TABLA GENERAL DE FUENTES EN CIFRA (Parte III)
---

[illegible]

	Alfabética continua	Alfabética cíclica	Numérica continua	Numérica cíclica	Acordal y otras
Harpa			<p>Bermudo, 1555</p> <p>Manuscrito Senorami, ca. 1662</p> <p>Manuscrito Escornalbou, ca. 1680</p> <p>Nassarre, 1724</p>	<p>Venegas, 1557</p> <p>Cabezón, 1578</p> <p>Ribayaz, 1677</p> <p>B:Gu BHSL.HS3898/04, ca. 1680</p> <p>B:Gu BHSL.HS.3898/14, ca. 1680</p> <p>Fragm. de Palacios de Goda, ca. 1700-20</p> <p>Manuscrito Zala, ca. 1700</p> <p>E:Mn M 816, ca. 1700</p> <p>E:Bc Ms 741/22, ca. 1700</p> <p>E:Boc MM CV-42/R-40, ca. 1700</p> <p>US:Wc M2.1.T2 (17A) Case, ca. 1700</p> <p>Huete, 1702-4</p> <p>E:Mn M 2478, ca. 1706</p> <p><i>Pensil deleitoso</i>, 1707</p> <p>Add. Correa E:Mn, ca. 1710-30</p> <p><i>Libro de cyfra</i> de Oporto, ca. 1720-30</p> <p>Nassarre, 1724</p>	<p>Mudarra, 1546</p> <p>Nassarre, 1724</p>
Laúd	<i>Livre plaisant</i> , 1529	<i>Livre plaisant</i> , 1529			
Vihuela				<p>Mudarra, 1546</p> <p>Bermudo, 1555</p> <p>Venegas, 1557</p> <p>Cabezón, 1578</p>	
Guitarra				Ribayaz, 1677	<p>Manuscrito Senorami, ca. 1662</p> <p>Ribayaz, 1677</p>
Otros		<i>Livre plaisant</i> , 1529		<p>Venegas, 1557</p> <p>Manuscrito de Segovia, ca. 1630-40</p> <p>Díaz de Guitián, ca. 1709</p>	





***LIVRE PLAISANT***



Ilustr. 1: *Livre plaisant et très utile*, 1529, portada.

**LIVRE PLAISANT ET TRES UTILE**

Título: *Livre plaisant et tres utile pour apprendre a faire et ordonner toutes tabulatures hors le discant, dont et par lesquelles l'on peult facilement et legierement aprendre a iouer sur les manicordion, luc et flutes.*

Autor: [Basado en Sebastian Virdung]

Impresor: Guillaume Vorsterman (colofón)

Lugar: Amberes (colofón)

Año: 1529 (colofón)

[1529<sup>2</sup>]

Ejemplares:

E:Sc, 12-1-23 (1)

Como consecuencia del matrimonio político de Isabel I de Castilla y Fernando II de Aragón y de los casamientos estrategicos de sus hijos, su nieto Carlos llegaría a heredar tanto la Corona de Castilla con sus territorios de ultramar como la Corona de Aragón, incluidas sus posesiones en el Mediterráneo, además de las tierras de los Habsburgo en Austria y los Países Bajos. Así, cuando Carlos asuma el gobierno de ambas Coronas, en 1516, se estará avanzando hacia la creación del Imperio que años más tarde aglutinaría, bajo la Monarquía Española, territorios bien distantes y dispares entre sí. El momento de mayor expansión de ese Imperio Español coincidirá con el de los reinados de Felipe II, Felipe III y Felipe IV, en el periodo 1580-1640, cuando se gobierne también sobre Portugal y sus territorios ultramarinos.

En sentido estricto, por tanto, la edición del *Livre plaisant*, realizada en Amberes en 1529, se lleva a cabo en territorio flamenco bajo la soberanía del emperador Carlos, monarca de los Países Bajos desde 1506, bajo cuyo gobierno se encuentran también las Coronas de Castilla y Aragón. No en vano, el impreso lleva como colofón el emblema de la casa de Habsburgo, el águila bicéfala del Sacro Imperio Romano, lo que, en ausencia de dedicatoria, parece orientar la adscripción del volumen.

El único ejemplar actualmente conocido de esta obra se encuentra en la Biblioteca Colombina de Sevilla, heredera de la biblioteca formada por Hernando Colón (1488-1539). El volumen presenta una anotación manuscrita en la última página, tras el colofón, que reza: “Este libro costó 12 negmit en Bruselas a 26 de agosto de 1531, y el ducado de oro vale 320 negmit”. Como en otros casos, esta anotación confirma el ingreso efectivo del impreso entre los fondos de música de la biblioteca personal de Hernando Colón en fecha inmediatamente posterior.

El *Livre plaisant* compartió espacio en la biblioteca de Hernando Colón con otros impresos de música instrumental, entre los que se encontraban las *Tabulaturen etlicher*

*Lobgesang und Lidlein* de Arnold Schlick<sup>1</sup>, las *Frottole intabulate da sonare organi* publicadas por Andrea Antico en 1517<sup>2</sup>, los siete impresos para tecla de Pierre Attaignant de 1531<sup>3</sup> y una colección de tablaturas para laúd formada por los dos libros de la *Intabulatura de lauto* de Francesco Spinacino (1507), la *Intabulatura de lauto* de Joan Ambrosio Dalza (1508), los dos libros de los *Tenori e contrabassi intabulati* de Franciscus Bosinensis (1509 y 1511), las *Frottole de miser Bortolomio Tromboncino & de miser Marcheto Carra*<sup>4</sup> y los dos impresos de Pierre Attaignant de 1529 y 1530<sup>5</sup>. Además, Hernando Colón poseía dos impresos de música para laúd actualmente desconocidos: una “Cythare germanice tabulature” de Johannes Schlumberger publicada en Augsburg en 1525 y la *Intabulatura de lauto* de Giovanni Maria Alemanni, publicada en Venecia en 1508. De entre los libros de música teórica de la biblioteca, nos interesa destacar el ejemplar de la *Musica getutscht* de Sebastian Virdung, probablemente de la edición de 1511, que Hernando Colón había adquirido en Nürenberg en 1521<sup>6</sup>.

En 1551, la biblioteca de Hernando Colón, ya en manos de sus herederos, fue legada a la catedral de Sevilla, fusionándose algo más tarde, en 1557, con la Biblioteca Capitular. La Biblioteca Colombina forma parte hoy día de la Institución Colombina, que alberga también tanto a la Biblioteca Capitular como al Archivo de la Catedral de Sevilla<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> SCHLICK, Arnold: *Tabulaturen etlicher Lobgesang und Lidlein*, Mainz, 1512.

<sup>2</sup> ANTICO, Andrea: *Frottole intabulate da sonare organi. Libro primo*, Roma, 1517.

<sup>3</sup> [ATTAIGNANT, Pierre]: *Dix neuf chansons musicales reduictes en la tablature des orgues, espinettes, manicordions & telz semblables instruments musicaulx*, [París], Pierre Attaignant, 1531; *Vingt et cinq chanson musicales reduictes en la tablature des orgues*, [París], Pierre Attaignant, 1531; *Vingt et six chansons musicales reduictes en la tablature des orgues*, [París], Pierre Attaignant, 1531; *Magnificat sur les huit tons avec Te Deum laudamus et deux préludes*, [París], Pierre Attaignant, 1531; *Treze motetz musicaulx avec ung prelude, le tout reduict en la tablature des orgues*, [París], Pierre Attaignant, 1531; *Tabulature pour le jeu d'orgues, espinettes et manicordions sur le plain chant de Cunctipotens et Kyrie Fons, avec leur Et in terra, Patrem, Sanctus et Agnus Dei*, [París], Pierre Attaignant, [1531] y *Quatorze gaillardes, neuf pavaues, sept bransles et deux basses dances*, [París], Pierre Attaignant, [1531].

<sup>4</sup> SPINACINO, Francesco: *Intabulatura de lauto, libro primo*, Venezia, Petrucci, 1507 y SPINACINO, Francesco: *Intabulatura de lauto, libro secondo*, Venezia, Petrucci, 1507; DALZA, Joan Ambrosio: *Intabulatura de lauto, libro quarto*, Venezia, Petrucci, 1508; BOSINENSIS, Franciscus: *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto, libro primo*, Petrucci, Venezia, 1509 y BOSINENSIS, Franciscus: *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto, libro secondo*, Petrucci, Venezia, 1511 y *Frottole de miser Bortolomio Tromboncino & de miser Marcheto Carra*, Venezia, 1520.

<sup>5</sup> [ATTAIGNANT, Pierre]: *Tres breve et familiere introduction pour entendre & apprendre par soy mesmes a jouer toutes chansons reduictes en la tabulature du lutz*, París, Pierre Attaignant, 1529 y *Dixhuit basses dances garnies de recoupes et tordions...*, París, Pierre Attaignant, 1530.

<sup>6</sup> VIRDUNG, Sebastian: *Musica getutscht*, Michael Furter, Basel, 1511. Ed. facsimil de Klaus Wolfgang Niemöller, Bärenreiter, Kassel, 1970. Para las anteriores referencias bibliográficas a la biblioteca de Hernando Colón sigo a PLAMENAC, Dragan: “*Excerpta Colombiniana: items of musical interest in Fernando Colón's Regestrum*”, *Miscelánea en homenaje a monseñor Higinio Anglés*, Barcelona, CSIC, 1958-1961, p. 663-87 y CHAPMAN, Catherine W.: “Printed Collections of Polyphonic Music Owned by Ferdinand Columbus”, *JAMS*, 21, 1968, p. 34-84, contrastando la información con BROWN, Howard Mayer: *Instrumental music printed before 1600. A bibliography*, Cambridge, Harvard University Press, 1965 (3ª ed., 1979) y con la edición facsimil del índice de la biblioteca de Hernando Colón: *Regestrum librorum... Catalogue of the Library of Ferdinand Columbus reproduced in facsimile from the unique manuscript [10-1-4 in the Colombine Library of Sevilla]*, ed. Archer M. Huntington, New York, 1905.

<sup>7</sup> Para una historia del proceso de traslación de la biblioteca de Hernando Colón hasta su integración en los fondos de la catedral de Sevilla, ÁLVAREZ MÁRQUEZ, Mª del Carmen: *El mundo del libro en la iglesia catedral de Sevilla en el siglo XVI*, Diputación Provincial de Sevilla, 1992, especialmente p. 28-42 y GUILLÉN, Juan: *Historia de la Biblioteca Capitular y Colombina*, Sevilla, Fundación Lara, 2006. Más información y bibliografía también en [www.Institucioncolombina.org](http://www.Institucioncolombina.org). (acceso noviembre 2013).

La presencia del *Livre plaisant* en el entorno sevillano desde fecha temprana justifica, a mi parecer, su inclusión entre las fuentes en cifra que aquí se estudian. Tanto más si tenemos en cuenta la vinculación existente entre la vida musical de los Países Bajos y la desarrollada en la Península Ibérica durante aquel periodo, con su incesante trasiego de músicos y tañedores. Pero, sobre todo, ha de tenerse en cuenta que ésta es la única fuente de música para tecla de la colección de Hernando Colón que aún se conserva en sus estantes, habiéndose perdido el resto en fecha indeterminada. De este modo, cabe considerar al *Livre plaisant* como la más antigua fuente en tablatura para tecla conservada en territorio hispano<sup>8</sup>.

El *Livre plaisant* apareció descrito por vez primera, al parecer, en la década de 1930, por W. Nijhoff y Charles Warren Fox<sup>9</sup>, según recoge Howard Maier Brown en su bibliografía<sup>10</sup>. Para una descripción más reciente puede consultarse el catálogo de impresos de la Biblioteca Colombina publicado en 2003<sup>11</sup>. Existe una edición facsímil del ejemplar de la biblioteca de Hernando Colón, publicada en 1973<sup>12</sup>.

### I.- *Livre plaisant* versus *Musica getutscht*

El *Livre plaisant* impreso por Guillaume Vorsterman<sup>13</sup> se supone una traducción al francés de la segunda parte de la *Musica getutscht* de Sebastian Virdung, publicada en 1511<sup>14</sup>. No obstante, Beth Bullard<sup>15</sup> considera que el *Livre plaisant* es traducción al francés de una versión de la obra de Virdung publicada en flamenco hacia 1528, hoy perdida, pero que conocemos a través de sus reimpresiones, aparecidas en Amberes en 1554 y en 1568<sup>16</sup>.

<sup>8</sup> En el caso de las tablaturas para laúd, sólo se conserva el primer libro de Franciscus Bosinensis (E:Sc, 12-1-5), al que cabe considerar, igualmente, la más antigua fuente de música para instrumento de mástil conservada en España.

<sup>9</sup> NIJHOFF, W.: "Een merkwaardig Muziekboek te Antwerpen nij Vorsterman uitgegeven, 1529", *Het Boek*, XXII, 1934, p. 267; FOX, Charles Warren: "A Pleasant and Very Useful Book (1529)", abstract, *Bulletin of the American Musicological Society*, 4, 1937, p. 22.

<sup>10</sup> BROWN, Howard Mayer: *Instrumental music printed before 1600...*, p. 27-8.

<sup>11</sup> SEGURA MORERA, Antonio y VALLEJO ORELLANA, Pilar: *Catálogo de los impresos del siglo XVI de la Biblioteca Colombina de Sevilla*, Sevilla, Cabildo de la S.M. y P.I. Catedral de Sevilla, Institución Colombina, 2003, 5 vol. El *Livre plaisant* se describe en el vol. 3, p. 388, nº 781.

<sup>12</sup> *Livre plaisant, 1529 & Dit is een seer schoone boecxke, 1568*, con introducción de J.H. van der Meer, Early Music Theory in the Low Countries, IX, Amsterdam, F. Knut, 1973.

<sup>13</sup> Para un panorama sobre la biografía y actividad como impresor de Guillaume Vorsterman, ROUZET, Anne: *Dictionnaire des imprimeurs, libraires et éditeurs belges des XVe et XVIe siècles*, Nieuwkrop, De Graaf, 1975.

<sup>14</sup> VIRDUNG, Sebastian: *Musica getutscht*, Michael Furter, Basel, 1511. Ed. facsímil de Klaus Wolfgang Niemöller, Bärenreiter, Kassel, 1970. Hubo una reimpresión de la obra de Virdung que salió tal vez de las prensas de Johann Schönsperger en Ausbourg (151?), según se recoge en el sitio <http://www.library.appstate.edu/music/lute/C16/151uvirdung.html> (acceso noviembre 2013).

<sup>15</sup> BULLARD, Beth: "Musical Instruments in the Early Sixteenth Century: A Translation and Historical Study of Sebastian Virdung's *Musica getutscht* (Basel, 1511)", Ph. Dissertation, University of Pennsylvania, 1987. También *Musica getutscht. A treatise on musical instruments by Sebastian Virdung*, ed. y traducción de Beth Bullard, Cambridge University Press, 1993, que sigo para lo referente al tratado de Virdung.

<sup>16</sup> *Dit is een zeer shoon Boecxken, om te leeren maken alderhande tabulatueren wten Discante. Daer dueren lichtelijck mach leeren spelen opt Clavecordium luyte ende Fluyte*, Antwerpen, Jan van Ghelen, 1554, reimpreso en 1568. Véase, BROWN, Howard Mayer: *Instrumental music printed before 1600...*, [1554<sup>9</sup>] y [1568<sup>8</sup>].

De un modo u otro, el *Livre plaisant* no sólo se articula a la manera de un diálogo entre *le maistre* y *le disciple*, reflejo del diálogo original de *Musica getutscht* establecido entre el propio Sebastian Virdung y su colega Andreas Silvanus, sino que reproduce incluso algunos de los grabados de *Musica getutscht*, aunque realizados con nuevas planchas de calidad bastante inferior a la original. Reemplaza Guillaume Vorsterman para su edición, sin embargo, el ejemplo musical *O haylige onbeflecte* de *Musica getutscht* por la pieza *Een vrolijke wesen*, que se atribuye a Barbireau, a Isaac o a Obrecht, y, sobre todo, introduce una descripción de la tablatura francesa para laúd en lugar de la alemana propuesta por Sebastian Virdung.

El texto de *Livre plaisant* se articula en tres partes, dedicadas respectivamente al *manicordion*, el *luc* y la *flute*. Estos tres instrumentos, que aparecen representados ya en la portada del impreso (ilustración 1), son considerados en el texto “les trois principaulx instrumens sur lesqueles l’on peut faire diverses et plusieurs tabulatures”. Se aconseja estudiarlos uno después del otro, comenzando por el *manicordion* “quy est ung instrument sur lequel l’on aprent pour iouer es eglises sur les orgues” y continuando con el laúd y la flauta. El aprendizaje del *manicordion* posibilitará “aussi iouer sur les orgues, clavicymbalon, sur le virginal, herpecordion et sur tous telz autres instrumens”<sup>17</sup>. Con el aprendizaje del laúd “facilement frapperas tu sur la harpe, sur le psalterion et tous autres semblables instrumens”, lo mismo que “quant tu scais iouer sur les floutes, lors scauras iouer sur telz semblables instrumens trouvez”.

No hay que olvidar que la obra de referencia, la *Musica getutscht*, contiene un extenso capítulo preliminar, no incluido en el *Livre plaisant*, donde se presentan las referidas variedades instrumentales con sus correspondientes grabados ilustrativos: *clavicordium*, *virginal*, *clavicimbalum*, *claviciterium*, *orgel*, *positive*, *regale*, *portative*, *lyra*, *lauten*, *gros geigen*, *quintern*, *harppffen*, *psalterium*, *nachbrett*, *trumpscheit*, *clein geigen*, *schalmey*, *bombardt*, *schwegel*, *zwerchpfeiff*, *flôten*, *rufzfeif*, *krumhorn*, *gmsenhorn*, *zincken*, *platerspum*, *krumhórner*, *sackpfeiff*, *busaun*, *feldtrumet*, *clareta* y *thurnerhorn*, además de *zymels* y *glocken*. De modo que, de forma implícita, el *Livre plaisant* se presenta como un sistema general de acceso al mundo de la música instrumental a través de las tablaturas.

La sección dedicada al instrumento de teclado es la más extensa del *Livre plaisant*, ocupando las planas Av-Diiiiiv del original. Esta sección es, en esencia, una “declaración de la tablatura” a partir de una explicación preliminar de la teoría musical centrada en la mano guidoniana y en una explicación de los géneros diatónico y cromático. La exposición resulta muy concisa y viene apoyada por la expresión del discípulo: “De cecy ay ie ung petit d’êtendement”.

Lo cierto es que todo se simplifica notablemente mediante la inmediata asociación del signo del Gammaut a la tecla mediante la cifra. No obstante, el sistema requiere de una explicación adicional sobre notación de canto de órgano, indispensable aquí no sólo para la comprensión rítmica de la tablatura sino para posibilitar la traslación de música en canto de órgano al instrumento. En este caso, como en *Musica getutscht*, hay que detenerse en la explicación de las ligaduras y de la coloración, elementos esenciales en la notación polifónica de los siglos XV y XVI.

<sup>17</sup> De hecho, la *Musica getutscht* se refiere en su portada, directamente a “der Orgeln, der Laute und der Flôten”, aunque en el cuerpo del texto hable también de “das Clavicordium”.

Conviene resaltar también que, desde el principio, el instrumento de teclado se nombra en el texto de *Livre plaisant* indistintamente como *manicordion*, *clavicorde* o *clavicordion*, recogiendo así una evolución al tiempo que ambigüedad terminológica que se mantendrá, con todas sus variantes léxicas e idiomáticas (*monachord*, *monochord*, *manichordion*, *monacordio*,...) en los países latinos hasta finales del siglo XVIII<sup>18</sup>. Tal evolución se apoya en la suposición, recogida ya por Virdung, de que el instrumento de teclado del Renacimiento resultase de la evolución del antiguo *monochordium*, cuya invención se atribuye a Guido d'Arezzo. De hecho, el *Livre plaisant*, lo mismo que la *Musica getutscht*, presenta dos grabados que representan esa supuesta evolución, desde un teclado de 20 puntos diatónicos, correspondiente al Gammaut (G-e'' más dos puntos adicionales, b y b'), hasta el modelo de teclado de principios del siglo XVI, con 38 teclas entre blancas y negras, naturales y *faintes* (F, G-g''). Es sobre este modelo de teclado sobre el que se diseña la tablatura para tecla que nos interesará describir a continuación.

Advirtamos antes que la parte dedicada al laúd (folios Eii-Giiii) sobreentiende los conceptos incorporados en la sección anterior y se centra, primero, en la descripción de la encordatura del instrumento y en su afinación, para pasar luego a la declaración de su tablatura. La parte dedicada a la flauta (folios Giiiiv-Kiii) contiene, igualmente, una descripción del instrumento más las indicaciones pertinentes para comprender su notación.

## II.- La notación

El *Livre plaisant* presenta hasta tres diversos sistemas de tablatura alfabética para tecla, además de la tablatura francesa para laúd y otra tablatura para flauta. Conviene describir puntualmente cada uno de ellos a continuación.

### II.1.- Tablatura para tecla

El *Livre plaisant*, igual que la *Musica getutscht* de Sebastian Virdung, presentan tres modelos de tablatura para tecla. El primero toma, sin más, la forma, estructura y nomenclatura del Gammaut, llamada aquí “gamme au chant” o “gamme de Guido”:

A	B	C	D	E	F	G	a	b	c	d	e	f	g	aa	bb	cc	dd	ee	ff
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----	----	----	----	----

Esta cifra es testimonio, sin duda, de una práctica bien antigua: “Les organistes prenent les dictes figures pour leurs tabulatures”, y se describe “selon l’ordonance de plusieurs organistes et principalement en Allemagne selon leur gamme”. En segundo lugar, “il en y a aussy des autres”, señalados luego como “communs organistes”, que utilizan la secuencia de siete letras minúsculas (a b c d e f g) repetidas tres veces y diferenciadas por medio de la presencia de rasgos inferiores o superiores:

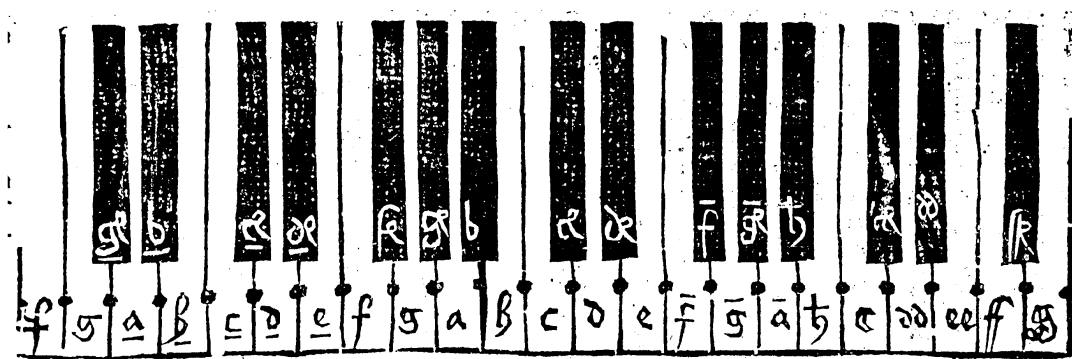
a b c d e f g a b c d e f g ā b̄ c̄ d̄ ē f̄ ḡ

<sup>18</sup> Sobre esta cuestión, BRAUCHLI, Bernard: *The Clavicord*, Cambridge University Press, 1998.

A partir de la exposición de ambos sistemas, y siempre siguiendo el texto de *Musica getutscht*, comenta el *Livre plaisant*:

“Et par ainsy ont ilz plusieurs et diverses scièces et manieres de mectre chascun selon que bô luy sêble. Pour ce tu pourras aussy sil te plaict prêdre quelque chose nouvelle, laquelle te semble le mieulx pour varier les dictes figures, maies les premieres sept figures sont plus cōvenables a la musique. Par quoy ie te conseille que tu demeure aux mesmes figures dictes, veu quelles sont plus en usaige et plus cōmunes”<sup>19</sup>.

No obstante, el *Livre plaisant*, lo mismo que Virdung, ofrecerá un tercer sistema, síntesis de los anteriores, que viene directamente representado por medio de la figura de un teclado como el descrito anteriormente, con 38 teclas entre naturales y *faintes*, con la extensión F, G-g’’ (ilustración 2):



Ilustr. 2: *Livre plaisant*, fol. Biiiv. Representación de las cifras sobre el teclado.

Conviene observar que, si el primero de estos sistemas se corresponde, sin más, con el sistema alfabético que designa los signos de la mano guidoniana, el segundo encuentra cierta semejanza con el tipo de cifra que publicará Gonzalo de Baena en 1540, aquí con trazos horizontales en lugar de puntos junto a las cifras<sup>20</sup>. La tercera representación de la cifra ofrecida por el *Livre plaisant* presenta las características gráficas que, con leves variantes, se encontraban en la notación en tablatura para tecla alemana desde tiempo atrás, especialmente por lo que respecta a la “petite enseigne” (una *s*, abreviatura del sufijo -is) que denota la tecla negra. Se notará que aquí el sistema señala cada accidental siempre como sostenido y nunca como bemol, con la excepción del Si bemol, de modo que Eb y Ab se representan por ds y gs, respectivamente<sup>21</sup>.

Otra de las constantes en la notación germánica presente en el *Livre plaisant* es la asociación de cada una de las letras de la tablatura con su duración rítmica. Así, siguiendo de nuevo a Virdung, el *Livre plaisant* nos presenta el sistema de plicas que,

<sup>19</sup> *Livre plaisant*, fol. B y *Musica getutscht*, fol. Fiii.

<sup>20</sup> Véase el capítulo Baena.

<sup>21</sup> Para una descripción de la antigua tablatura alemana para tecla, entre otros, APEL, Willi: *The notation of polyphonic music (900-1600)*, Cambridge, Massachusetts, The Mediaeval Academy of America, (5ª ed.), 1953, p. 22s y MOLL, Melissa K.: *A performer's guide to keyboard notation from the Middle Ages to the beginning of the baroque*, DMA, University of Iowa, Ann Arbor, UMI, 2006.



por entonces, se hallaba ampliamente difundido tanto en las tablaturas para tecla precedentes, impresas y manuscritas, como en fuentes italianas y francesas de música para laúd, para la representación de los valores de breve, semibreve, mínima, semínima, corchea y semicorchea<sup>22</sup>:



Con estos elementos, se supone que el discípulo estaría en condiciones de encarar la lectura de la intabulación de la canción *Een vrolijk wesen*, cuyo texto flamenco se traduce en el *Livre plaisant* al francés, precediendo a la música de este modo:

“Mes ieusx ont veu une plaisant figure  
A quy me fault de se aulte mander  
Combien aussy quelle nait d’amours cure  
Pour elle vueil toute autre abandonner”.

Creo que el texto alude, de manera figurada, a la “plaisant figure” de la tablatura recién manifestada que ahora se presentará ante el lector y cuya bondad se anunciaba ya desde el título (*Livre plaisant*). Esta tablatura deberá ser juzgada tan útil que “pour elle vueil toute autre [tablature] abandonner”.

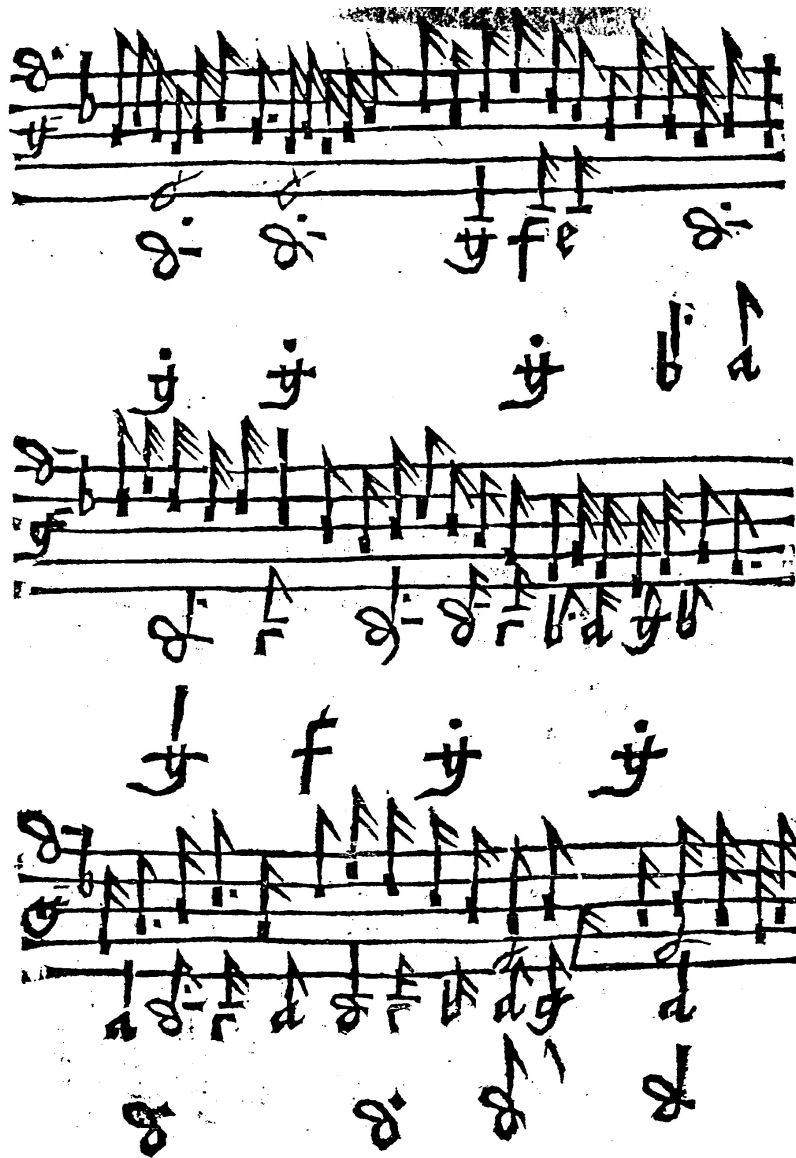
Como se había anunciado, esta tablatura (ilustración 3) se corresponde con la tipología que denominamos “antigua tablatura alemana para teclado”, en la que el *discant* se representa en notación de canto de órgano, sobre una pauta, mientras las voces de tenor y contratenor se representan con letras y sin pauta. En el caso de *Livre plaisant*, la pauta del *discant* presenta sólo cinco líneas, frente a las seis o siete que se usan en otras fuentes<sup>23</sup>, utiliza el tipo de notación negra de tipo mixto, común a fuentes polifónicas de la segunda mitad del siglo XV, y sin barras de compás. Sin duda, es a esta disposición del *discant* en este tipo de tablatura a lo que se refiere la expresión “tablatures hors le discant” que exhibe el título del impreso.

Sin embargo, pronto comprobamos que, aparte de pequeños errores en el valor de las notas, fácilmente detectables, y de un alineamiento vertical de las voces muy defectuoso, la intabulación de *Een vrolijk wesen* utiliza signos gráficos diversos a los previamente presentados en el texto y en el teclado del fol. Biiiiv. Las diferencias son especialmente notables en la forma de las notas c, d, g y b. Además, se introduce un signo en forma de lazo inclinado, no descrito en el cuerpo del texto, para expresar el sostenido en la parte del *discant*. El signo es conocido, no obstante, por su utilización en las *Tabulaturen etlicher Lobgesang und Lidlein* de Arnolt Schlick impresas en 1512.

<sup>22</sup> Para una lista de fuentes, CALDWELL, JOHN: “Sources of keyboard music to 1660”, *NGD*, 17, p. 717-33 y NESS, Arthur J.: “Sources of lute music”, *NGD*, 17, p. 733-53, además de BROWN, Howard Mayer: *Instrumental music...*

<sup>23</sup> Sobre esta cuestión, entre otros, APEL, Willi: *The notation of polyphonic music...*, p. 22-3.

Pero, sobre todo, sorprende en la pieza de *Livre plaisant* que el trazo horizontal de las cifras sobreagudas se aplique normalmente a partir de c' y no desde f', con la excepción de d', que casi siempre carece de este rasgo. Como la pieza utiliza un ámbito reducido de poco más de dos octavas, desde B hasta d'', no se nos permite observar la evolución gráfica de la tablatura en los extremos grave y agudo del teclado, pero lo cierto es que la representación del *discant* en pauta separada hace innecesarios los signos alfabéticos en este tipo de tablatura poco más allá del rango agudo. De modo que, a partir de la intabulación de *Een vrolijk wesen* del *Livre plaisant* podemos deducir un cuarto sistema de tablatura que, curiosamente, resulta de nuevo coincidente con el utilizado por Arnold Schlick en su impreso de 1512.



Ilustr. 3: *Livre plaisant et très utile*, 1529, *Een vrolijk wesen*, fol. Dii.  
Tablatura para tecla.

Naturalmente, las divergencias notacionales detectadas en el seno del *Livre plaisant* no alteran la esencia del sistema ni restan valor a las intenciones del impreso. Simplemente, son reveladores de los tanteos notacionales experimentados en el terreno de las tablaturas para teclado a lo largo de los siglos XV y XVI, al tiempo que refuerzan, tal vez, un nexo entre el impreso de Vorsterman y el de Arnold Schlick.

Como es sabido, Sebastian Virdung había atacado a Arnold Schlick en un pasaje de *Musica getutscht*<sup>24</sup> a propósito de su consideración de las teclas accidentales del teclado como “fictam musica” en su *Spiegel der Orgelmacher und Organisten*, crítica que, sin duda, revela desaveniencias anteriores entre ambos personajes<sup>25</sup>. Esto provocaría, a su vez, un ataque de Schlick a Virdung en el prefacio de su *Tabulaturen etlicher Lobgesang und Lidlein*, dirigido especialmente hacia los errores de *Musica getutscht* y hacia la baja calidad de sus ejemplos musicales<sup>26</sup>. Por ello, no deja de ser significativa la sustitución de los ejemplos musicales originales de la obra de Virdung en la edición del *Livre plaisant* ni las coincidencias con la tablatura de Schlick que he señalado. Adicionalmente, cabe considerar que el pasaje crítico de *Musica getutscht* hacia Schlick, que interrumpía abruptamente el diálogo del original, no se encuentra ya en la versión del *Livre plaisant*.

De un modo u otro, lo que resulta evidente es que texto y ejemplo musical tienen diferente procedencia lo que, sin duda, habría dificultado notablemente la consecución de los objetivos planteados por la edición.

## II.2.- Tablatura para laúd

El ejemplo de tablatura para laúd del *Livre plaisant*, basada en un sistema alfabético de ocho caracteres (a b c d e f g h), puede considerarse, junto con la *Très brève et familière introduction* y a las *Dixhuit basse dances*<sup>27</sup> publicadas por Pierre Attaignant como uno de los más antiguos testimonios impresos de la tablatura que denominamos “francesa” (ilustración 4). El mismo tipo de sistema se encuentra también, no obstante, en el manuscrito de finales del siglo XV conservado en la Biblioteca Oliveriana de Pesaro<sup>28</sup> y en el de Bonifacius Ammerbach de 1522, conservado en Basel<sup>29</sup>, y su rastro podría seguirse, tal vez, hasta el *Ars de pulsacione lambuti* del moro Fulan<sup>30</sup>. Este ejemplo viene a sustituir en el *Livre plaisant* a la instrucción dedicada a la tablatura alemana en la *Musica getutscht* de Sebastian Virdung.

<sup>24</sup> VIRDUNG, Sebastian: *Musica getutscht*, fol. Eiiiv.

<sup>25</sup> SCHLICK, Arnold: *Spiegel der Orgelmacher und Organisten*, Mainz, 1511. Ed. facsímil, con transcripción, traducción y notas de Elizabeth Berry Barber, Buren, Frits Knuf, 1980.

<sup>26</sup> Sobre esta cuestión, LENNEBERG, Hans: “The critic criticized: Sebastian Virdung and his controversy with Arnold Schlick”, *Journal of the American Musicological Society*, X, 1957, p. 1-6 y MINAMINO, Hiroyuki; “The Schlick-Virdung lute intabulation controversy”, *The Lute Society Journal*, 46, 2006, p. 54-67.

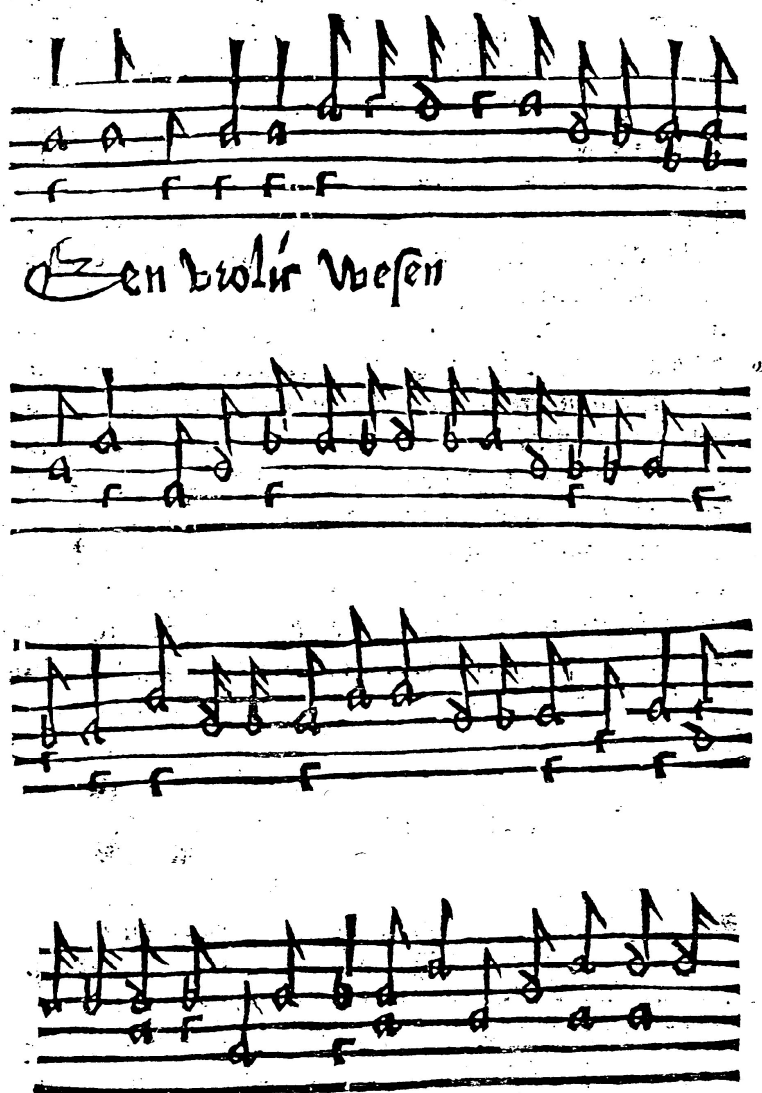
<sup>27</sup> [ATTAIGNANT, Pierre]: *Très brève et familière introduction pour entendre et apprendre par soy mesmes a jouer toutes chansons reduites en la tablature du Lutz...*, 1529 y *Dixhuit basse dances garnies de recoupes et tordions...*, 1530.

<sup>28</sup> Pesaro, Biblioteca Oliveriana (I-PESo), signatura 1144 (olim 1193).

<sup>29</sup> Basel, Öffentliche Bibliothek der Universität (CH:Bu), signatura Ms. F.IX.56.

<sup>30</sup> Vease Fuentes perdidas, II.

La intabulación de *Een vrolijk wesen* para laúd es, de nuevo, un modelo de “tablature hors le discant”. Beth Bullard sugiere que esta versión para laúd debería complementarse con la parte del *discant* incluida en notación de canto de órgano al final de la sección para flauta del *Livre plaisant*, “in the form of a duet for lute and recorder”<sup>31</sup>. De hecho, esa página final no es más que un duplicado de la primera de la versión polifónica de la canción y desapareció de las impresiones sucesivas del tratado en su versión flamenca<sup>32</sup>.



Ilustr. 4: *Livre plaisant et très utile*, 1529, *Een vrolijk wesen*. fol. Giiv.  
Tablatura para laúd.

Sin embargo, el problema de inadecuación entre texto y ejemplo musical que detectamos con la tablatura para tecla se acentúa aquí considerablemente. No sólo hay algunos errores en los valores de las notas. Lo más sorprendente es que la encordatura sobreentendida en la tablatura (A d f# h e a) no concuerda con la propuesta en el texto

<sup>31</sup> *Musica getuscht. A treatise on musical instruments...*, p. 80.

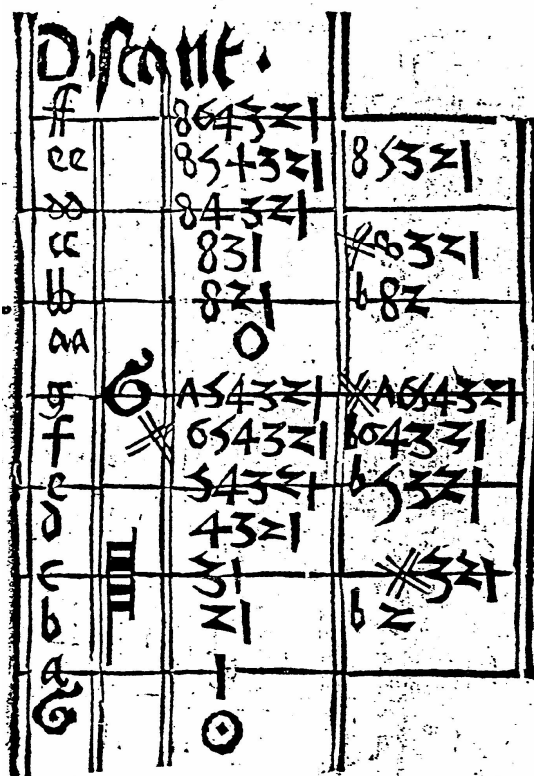
<sup>32</sup> *Musica getuscht. A treatise on musical instruments...*, p. 80 y nota 46.

(A d g h e a). Además, pasajes enteros presentan las cifras colocadas en líneas erróneas, de modo que la música de *Een vrolijk wesen* aparece aquí completamente desfigurada. Faltan también en el ejemplo los puntos añadidos sobre las cifras que propone el texto para la ejecución del “dedillo”: “Encoire y a il une difference en ceste tabulature: cest que dessouhz aucunes lettres y est ung petit point. Cela signifie que l’on se frapperá par dessouhz”<sup>33</sup>.

Por mucho que tales divergencias puedan achacarse a la dificultad de la realización del grabado sobre plancha de madera, con la pauta y las cifras invertidas, hay que aceptar que el ejemplo de intabulación para laúd del *Livre plaisant* no podría haber cumplido ni siquiera medianamente con sus objetivos pedagógicos iniciales.

### II.3.- Tablatura para flauta

La sección dedicada a la flauta presenta, básicamente, una descripción del instrumento en las tesituras de *discant*, *tenor* y *bassus*, la asociación entre tono y digitación más una clave para asociar esa digitación con un signo numérico de tablatura. Todo ello se sintetiza en un grabado final extraído, sin más, de la *Musica getutscht*. No obstante, por la diferencia de formato de ambas ediciones, el grabado en cuestión se reparte aquí en dos páginas consecutivas, lo que dificulta notablemente su comprensión (ilustración 5).



Ilustr. 5: *Livre plaisant et très utile*, 1529, *Een vrolijk wesen*, fol. Giiv.  
Tablatura para flauta.

<sup>33</sup> *Livre plaisant*, fol. Gii.

En el *Livre plaisant* no hay, sin embargo, un ejemplo musical en tablatura para el conjunto de flautas. Queda sin explicación en este caso cómo representar los valores rítmicos de las cifras y cómo representar el formato polifónico. Hasta donde llega mi conocimiento, no se conocen en la actualidad otras fuentes en tablatura para conjunto de flautas que pudieran servir de muestra.

### III.- Sobre la recepción de la obra de Virdung en España

La incontestable presencia del *Livre plaisant* en la biblioteca de Hernando Colón desde fecha temprana plantea, de inmediato, un interrogante sobre el alcance de la difusión en España de la obra de Sebastián Virdung y, en especial, sobre la difusión de la tablatura alemana para tecla en el ámbito hispano. Aun aceptando que la adquisición del ejemplar en 1531 hubiese tenido como justificación la simple curiosidad bibliófila, conviene poner de relieve algunos datos que me parecen de interés para el caso.

Por un lado, hay que saber que, cuando el *Livre plaisant* llegó a Sevilla, Hernando Colón ya poseía también, como se dijo arriba, un ejemplar de la *Musica getutscht* de Virdung que había sido adquirido junto a las *Tabulaturen etlicher Lobgesang und Lidlein* de Arnold Schlick en 1521, según consta en el *Regestrum* de su biblioteca<sup>34</sup>. Lamentablemente, estos ejemplares se perdieron en fecha indeterminada y ya no se encuentran en la Institución Colombina, pero allí compartieron espacio con otros libros de música teórica y práctica de autores germánicos, casi todos adquiridos en Nüremberg a finales del mismo año o en ciudades del área del Rin a inicios del año siguiente. Estos volúmenes se sumaban a otros libros de música de origen italiano y francés llegados a la biblioteca en fechas anteriores y posteriores<sup>35</sup>.

Por desgracia, nada podemos saber de la posible utilización de estos libros por parte de Hernando Colón o su círculo. Pero es tal vez significativo que un inventario de sus bienes realizado en 1539, tras su fallecimiento, incluyese “un envoltorio que dice música de vihuela y monacordio”, además de “un clavicordio”, señales probables de la inclinación del personaje hacia la práctica musical<sup>36</sup>.

Por otra parte, y tal como ha estudiado Juan Ruiz Jiménez<sup>37</sup>, sabemos que la incorporación de la biblioteca de Hernando Colón a los fondos de la catedral de Sevilla en 1551 ofreció una ocasión idónea para la ampliación y renovación de los repertorios musicales de esta institución, a través de su uso directo o de copias manuscritas. Todo ello se produce en un momento en el que el canónigo Alonso de Mudarra obstanta

<sup>34</sup> *Regestrum librorum...*; PLAMENAC, Dragan: “*Excerpta Colombiniana...*”; CHAPMAN, Catherine W.: “Printed Collections of Polyphonic Music Owned by Ferdinand Colombus...”

<sup>35</sup> PLAMENAC, Dragan: “*Excerpta Colombiniana...*”; CHAPMAN, Catherine W.: “Printed Collections of Polyphonic Music Owned by Ferdinand Colombus...” Más información al respecto también en la web de la Institución Colombina: <http://www.icolombina.es/colombina/bibliograficos.htm> (acceso noviembre 2013).

<sup>36</sup> Citado en RUIZ JIMÉNEZ, Juan: *La librería de canto de órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla*, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2007, p. 205.

<sup>37</sup> RUIZ JIMÉNEZ, Juan: *La librería de canto de órgano...*, p. 204ss.

cargos de responsabilidad en la institución<sup>38</sup>, con Pedro Fernández de Castilleja como maestro de capilla y Francisco Guerrero como cantor y ayudante, todo ello sin olvidar a los organistas de la catedral en aquel periodo, Diego Fernández y, más tarde, Pedro de Villada<sup>39</sup>. No es descartable que alguno de estos personajes hubiese tenido al menos un contacto fugaz con el *Livre plaisant* o con los otros libros de música instrumental de la colección colombina.

Considero, sin embargo, bastante improbable que el *Livre plaisant* o la *Musica getutscht* de Virdung hubiese podido tener alguna utilidad como material pedagógico o musical en aquel entorno. Como libros teóricos, parece seguro que el uso del francés en el *Livre plaisant*, tanto como el alemán en la *Musica getutscht*, habría dificultado notablemente su difusión en el lugar de recepción. Por otra parte, teniendo en cuenta su contenido musical, se puede asegurar que estos volúmenes nunca pasarían a formar parte de la librería de música catedralicia. A este respecto, resulta muy significativo que el ejemplar conservado del *Livre plaisant* no presente ningún tipo de marcas o anotaciones manuscritas, con excepción de la referente a la compra, como tampoco signo alguno de desgaste por el uso.

De los impresos de música práctica de Andrea Antico, Pierre Attaignant o Arnold Schilck que se guardaban en la Biblioteca Colombina nada podemos aventurar. Pero está claro que sus sistemas de notación entraban en conflicto con las prácticas hispanas de mediados del siglo XVI, en un momento en el que el sistema de cifra numérica de tipo cíclico parece que iba adquiriendo protagonismo<sup>40</sup>.

No obstante, desde una perspectiva más amplia, conviene recordar que la obra de Virdung alcanzaría una notable difusión en toda Europa durante la primera mitad del siglo XVI, y esto por varios canales. En 1529, el mismo año en que aparecía en Amberes el *Livre plaisant*, Martin Agricola imprimía en Wittember su *Musica instrumentalis deudsch*<sup>41</sup>, tratado sobre instrumentos musicales escrita en verso, pero ampliamente basada en los contenidos de la *Musica getutscht* de Virdung. La obra de Agricola conocería reediciones en 1530, 1532, 1542 y, con una importante revisión, en 1545<sup>42</sup>. Aunque no tenemos constancia alguna de la presencia de las ediciones de Agricola en España, tal vez no sea una casualidad que la propuesta de Luis Venegas de Henestrosa de basar la cifra para vihuela en el sistema numérico propio de la tecla hubiese tenido un precedente, aunque usando el sistema alfabético, en la *Musica instrumentalis deudsch* de Agricola<sup>43</sup>.

<sup>38</sup> Alonso Mudarra había obtenido una canonjía en la catedral de Sevilla el 18 de octubre de 1546. Para una rápida panorámica de sus cargos y responsabilidades en aquella institución, GRIFFITHS, John, "Mudarra", *DMEH*, 7, p. 855-8.

<sup>39</sup> Diego Fernández ocupó la plaza hasta su muerte, ocurrida el 28 de agosto de 1560. Le sucedió Pedro de Villada, que ocupó la plaza desde el 23 de diciembre de 1560 hasta la fecha de su fallecimiento, el 15 de octubre de 1572. Sevilla, Archivo de la catedral, *Libro de entrada de los señores beneficiados*, libro 382.

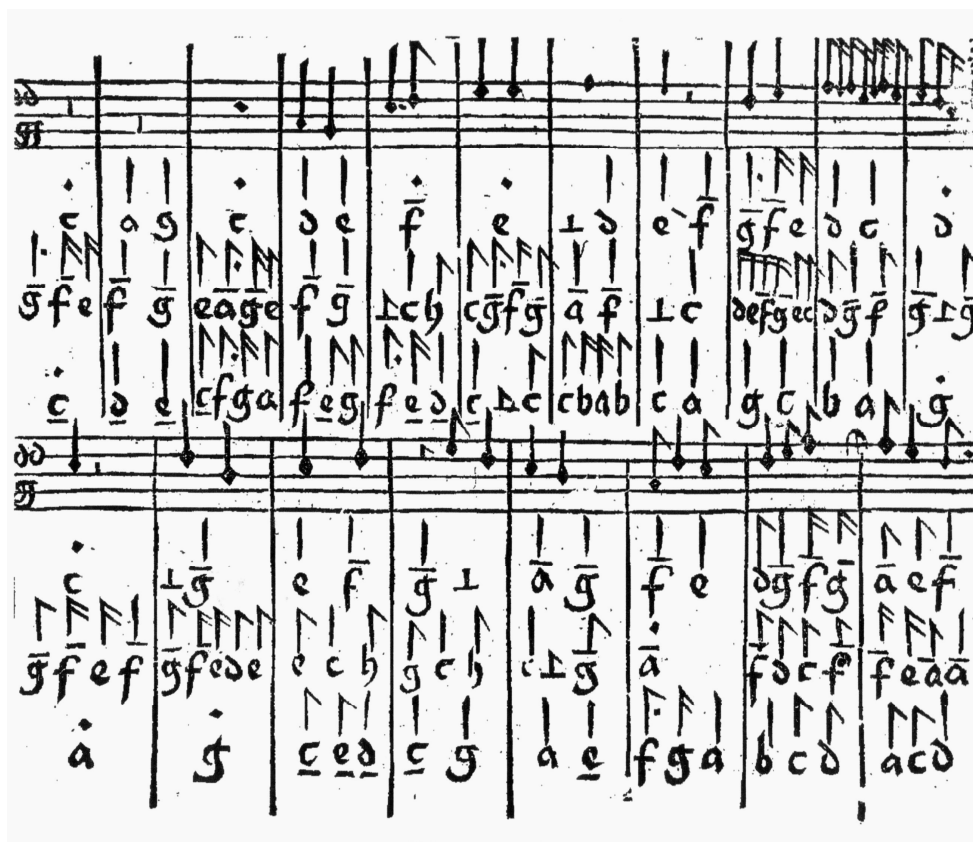
<sup>40</sup> No obstante, puede contrastarse cuanto se dice, por ejemplo, en KASTNER, Macario Santiago: "Rapports entre Schlick et Cabezon", en *La musique instrumentale de la Renaissance*, J. Jacquot (ed.), Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1955, p. 217-33.

<sup>41</sup> AGRICOLA, Martin: *Musica instrumentalis deudsch ynn welcher begriffen ist, wie man nach dem gesange auff mancherley Pfeiffen lernen sol, Auch wie auff die Orgel, Harffen, Lauten, Geigen, und allerley Instrument und Seytenspiel, nach der recht gegründten Tabelthur sey abzusetzen*, Wittemberg, Georgen Rhaw, 1529.

<sup>42</sup> De estas ediciones se conservan y conocen en la actualidad no menos de 38 copias, la mayor parte en bibliotecas europeas. Para las referencias oportunas, BROWN, Howard Mayer: *Instrumental music...*

<sup>43</sup> Sobre esta cuestión, véase el capítulo Venegas.

Pero, sobre todo, en el proceso de difusión de la obra de Virdung, aparte de las traducciones al francés y al flamenco de la *Musica getutscht* ya citadas, conviene considerar la fundamental traducción al latín preparada hacia 1518 por Othmar Luscinius (ca. 1480-1537), que fue publicada en Strasbourg en 1536 como parte de su *Musurgia seu praxis musicae*, obra que vería incluso una reimpresión en 1542<sup>44</sup>. A diferencia del *Livre plaisant*, las versiones de Luscinius mantuvieron intactos los grabados y los ejemplos musicales originales de la *Musica getutscht* de 1511 (ilustración 6). Como síntoma de la importante difusión de la traducción de Luscinius, cabe señalar que, en la actualidad, se conocen no menos de 43 ejemplares de ambas ediciones, dos de los cuales se conservan, precisamente, también en España: uno en la Biblioteca Nacional de España y otro en la Biblioteca de la Casa Ducal de Medinaceli<sup>45</sup>.



Ilustr. 6: Othmar Luscinius, *Musurgia seu praxis musicae*, 1536.  
*O haylige onbeflecte*. Tablatura para tecla extraída de la *Musica getutscht* de Virdung.

<sup>44</sup> LUSCINIUS, Othmar: *Musurgia seu praxis musicae. Illius primo quae Instrumentis agitur certa ratio, ab Ottomaro Luscinio Argentino duobus libris absoluta*, Strasbourg, Joannes Scotto, 1536 (2ª ed. 1542).

<sup>45</sup> El ejemplar de Madrid (E:Mn M 595), procede de la colección de Barbieri. Para un listado de ejemplares, BROWN, Howard Mayer: *Instrumental music...* y también <http://www.library.appstate.edu/music/lute/C16/1536luscinius.html> (acceso noviembre 2013).



No ésta pero sí otra de las obras de Othmar Luscinius, la *Musicae institutiones* de 1515<sup>46</sup>, se encuentra todavía entre los fondos de la biblioteca de Hernando Colón, desde su adquisición en Maguncia a mediados de enero de 1522<sup>47</sup>. Es probable que fuese esta obra, si no la *Musurgia*, la que trae a colación el padre Antonio Soler en su *Satisfacción a los reparos precisos hechos por D. Antonio Roel del Río a la Llave de la Modulación* de 1765<sup>48</sup>, aunque ya en un contexto que nada tiene que ver con el tema de las tablaturas que aquí nos ocupa.

Lo cierto es que, hoy por hoy, las intabulaciones sobre *Een vrolijk wesen* del *Livre plaisant* (1529) y sobre *O haylige onbeflecte* de la *Musurgia* de Othmar Luscinius (1536) son los ejemplos musicales en tablatura para tecla más antiguos conservados en el ámbito hispano. Pero, por ahora y en base a los datos expuestos, resulta imposible calibrar el grado de influencia que estos ejemplos pudieran haber ejercido desde el punto de vista notacional en la Península Ibérica. Lo que está claro es que no poseemos ningún otro ejemplo de tablatura “alemana” para tecla generada en territorio hispano, pero tampoco podemos saber en qué medida hubieran podido estar presentes en España modelos “germánicos” de tablatura con anterioridad a la recepción de la obra de Virdung.

Desde luego, los testimonios de fray Juan Bermudo en 1555 o de Francisco Correa en 1626 no dejan lugar a dudas sobre la utilización de cifras alfabéticas en España en el siglo XVI, algo que vino a corroborar el hallazgo del impreso de Gonzalo de Baena de 1540. No obstante, es tan aventurado asegurar que las descripciones de Bermudo y de Correa hacen referencia exclusivamente a la cifra utilizada en el libro de Gonzalo de Baena como suponer que describen sistemas diferentes a éste, pues de sus indicaciones no pueden extraerse conclusiones claras ni sobre el formato ni sobre la disposición de los caracteres alfabéticos en tales tablaturas.

Sin embargo, la novedad con la que se presenta el *Arte novamente inventado pera aprender a tanger* de Gonzalo de Baena hace sospechar en la existencia previa en la Península Ibérica de sistemas notacionales alfabéticos que podrían haber estado emparentados, tal vez, con las tablaturas “alemanas” o “hors le discant”. Con independencia de la capacidad de inventiva de los tañedores de tecla hispanos, hay que destacar la existencia de probables canales de difusión de repertorios y sistemas notacionales norte-europeos a través, por ejemplo, de los organeros germánicos activos en la Corona de Aragón a lo largo de todo el siglo XV<sup>49</sup>. Una pista en este sentido se encuentra, tal vez, en el uso de inscripciones alfabéticas para la identificación de los caños que los organeros del ámbito catalano-balear utilizaron al menos durante los siglos XVII, XVIII y principios del XIX, y que se contraponen al sistema numérico

<sup>46</sup> LUSCINIUS, Othmar: *Musicae institutiones*, Strasbourg, 1515.

<sup>47</sup> PLAMENAC, Dragan: “*Excerpta Colombiniana*...”

<sup>48</sup> SOLER, Padre fray Antonio: *Satisfacción a los reparos precisos hechos por D. Antonio Roel del Río a la Llave de la Modulación*, Madrid, Antonio Martín, 1765, p. 42.

<sup>49</sup> Para una panorámica sobre estos artífices, ANGLÉS, Higinio: “Els cantors i organistes franco-flamencs i alemanys a Catalunya els segles XIV-XVI”, *Scheurleer-Gedenkboek*, La Haya, 1925, p. 49-62. También, CEA GALÁN, Andrés: “Organos en la España de Felipe II: elementos de procedencia foránea en la organería autóctona”, en *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (eds.), Madrid, ICCMU, 2004, p. 325-92.

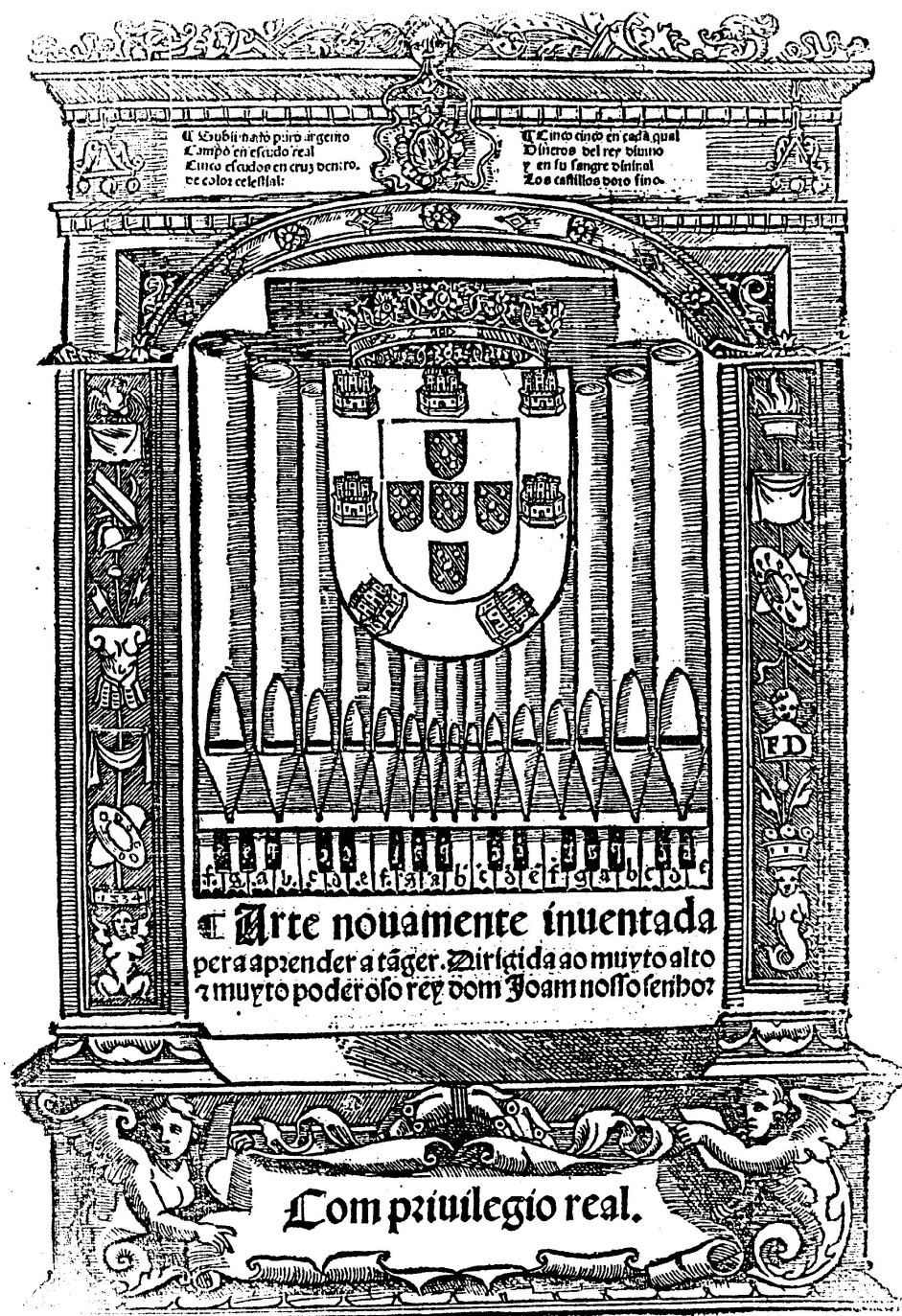
castellano usado durante el mismo periodo<sup>50</sup>. Todo ello sin entrar a especular sobre el papel que pudieran haber jugado en ese proceso de difusión personajes como Henry Bredemers (ca. 1472-1522), el organista en la corte de Felipe el Hermoso, maestro de *manicordium* que fue del futuro emperador Carlos V<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> Por desgracia, no se conservan tubos de órgano anteriores al siglo XVII que pudiesen ser analizados en este sentido. Agradezco al maestro organero Gerhard Grenzing sus generosas aportaciones sobre el particular. Véase sobre esta cuestión, parte II, apartado VI.

<sup>51</sup> Sobre Henry Bredemers, especialmente PERSOONS, Guido: *De Orgels en de Organisten van der Onze Lieve Vrouwekerk te Antwerpen van 1500 tot 1650*, Bruselas, 1981, p. 60-2. También [http://en.wikipedia.org/wiki/Henry\\_Bredemers](http://en.wikipedia.org/wiki/Henry_Bredemers) (acceso noviembre 2013) y KNIGHTON, Tess. “La música en la casa y capilla del príncipe Felipe (1543-1556): Modelos y contextos”, en *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, Patrimonio Musical Español, Madrid, Fundación Caja Madrid, Alpuerto, 2000, p. 35-97.

**BAENA**



Ilustr. 1: Gonzalo de Baena, *Arte novamente inventada para aprender a tanger*, 1540. Portada.

**GONZALO DE BAENA: *ARTE PERA APRENDER A TANGER***

Título: *Arte novamente inventada pera aprender a tanger*

Autor: Gonzalo de Baena, músico de cámara de João III, rey de Portugal (colofón)

Dedicatoria: João III, rey de Portugal (portada, prólogo)

Impresor: German Galharde (colofón)

Lugar: Lisboa (colofón)

Año: 1540 (colofón: “cinco dias de Janeyro. Anno de mil y quinhentos y quarenta”)

[1536<sup>1</sup>]

Ejemplares:

E:Mpb, VIII-1816

La información sobre la posible existencia de este impreso era conocida desde los estudios de Venancio Deslandes sobre el impresor German Galharde, publicados en 1888, donde se recoge la licencia otorgada a favor de Gonzalo de Baena, músico de cámara del rey João III de Portugal, para la impresión de un libro de tecla en 1536:

“Dom Iohan etc. Faço saber a quantos esta minha carta virem e o conhecimento della pertencer que eu ey por bem que Gonçalo de Baena, meu musyco da camara, posa emprimir hũa obra e arte pera tanger, e que nehũa pessoa a posa emprimir nestes regnos por dez annos senam elle, nem a trazer de fora a vender, e qualquier pessoa que ho contryro fizer e nyso for comprendido pagara cynquoenta cruzados. E pera firmesa dyso lhe mandey pasar esta carta per mym asynada e asellada do meu sello, que mando que se cunpra e guarde inteyramente como se nella conthem. Joham Rodrigues de fez em Evora a XIX dias de juhno de myl bd.xxx bj. E alem da pena de cynquoenta cruzados perdера os livros que asi emprimir” [Chanc. de D. João III, Privil., liv. XXII. fol.43]<sup>1</sup>.

Esta información sería luego transmitida por Vieira y por Sousa Viterbo<sup>2</sup> pero, ante la inexistencia de ejemplares conocidos, ni siquiera en inventarios antiguos, se mantuvo la duda sobre si la impresión se llevó o no a cabo. Howard Mayer Brown le asigna la entrada [1536<sup>1</sup>] en su bibliografía señalando que “the volume, if it was ever published, is now lost”<sup>3</sup>.

Finalmente, el musicólogo Alejandro Luis Iglesias localizó un único ejemplar de la obra en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, dando a conocer el hallazgo en 1992<sup>4</sup>. Con posterioridad, Tess Knighton realizó un primer estudio de la fuente, presentando su

<sup>1</sup> DESLANDES, Venancio: *Documentos pera a historia da typographia portugueza nos seculos XVI e XVII*, Lisboa, 1888, p. 19. Existe una edición facsimil de esta obra, Lisboa, Casa de la Moeda, 1988.

<sup>2</sup> VIEIRA, Ernesto: *Diccionario biographico de musicos portugueses: Historia e bibliografia da musica em Portugal*, 2 vol., Lisboa, M. Moreira & Pinheiro, 1900, I, p. 82-3; SOUSA VITERBO, Francisco Marqués de: *Subsidios para a historia da musica em Portugal*, Coimbra, 1932, p. 82.

<sup>3</sup> MAYER BROWN, Howard: *Intrumental music printed before 1600. A Bibliography*, Harvard University Press, Cambridge, 3ª ed., 1979, p. 46.

<sup>4</sup> El hallazgo fue comunicado en una conferencia leída en la Institución Fernando el Católico (Zaragoza) en otoño de 1992. Curiosamente, el impreso de Baena había pasado desapercibido hasta entonces al haber sido catalogado como “arte pera aprender a tejer” por una mala lectura del original “tâger”.

contextualización, un índice del contenido y un análisis de concordancias<sup>5</sup>. Más recientemente, la obra de Baena ha sido objeto de atención por parte de Bernadette Nelson en su estudio sobre los tratados musicales portugueses anteriores al siglo XVIII<sup>6</sup>.

El ejemplar único de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid ostenta la signatura VIII-1816. Tiene unas medidas de 312 x 203 mm y encuadernación española del siglo XIX. Presenta en el colofón una inhabitual marca del impresor German Galharde, una serpiente con corona real, enroscada sobre una composición geométrica clásica, una esfera sobremontada por una cruz<sup>7</sup>.

A fecha de hoy, aún no han visto la luz ni la anunciada edición del profesor Iglesias ni las proyectadas por otros musicólogos españoles y portugueses<sup>8</sup>. En cambio, en 2012 han aparecido dos ediciones de la obra de Baena, una de Tess Knighton y otra de Bruno Forst<sup>9</sup>. Además, el texto del impreso es consultable *on line* a través de proyecto Lexique Musical de la Renaissance dirigido por el profesor Louis Jambou de la Université de la Sorbonne<sup>10</sup>.

## I.- La edición: motivaciones y contenidos

La finalidad del impreso de Baena queda manifiesta en el propio título, colocado bajo el órgano de la portada (*Arte novamente inventada pera aprender a tanger*) y se concreta en el colofón de la obra: “Acabase ho presente livro, por onde se podem (entendêdoo pollas decrações que no principio estam) ensinar a tanger no instrumento de tecla sem necessidade de mestre”. Se trata, por tanto, de una obra de inspiración pedagógica, para el aprendizaje autodidacta del instrumento de teclado por medio de un nuevo sistema de cifra alfabética del que Baena se declara inventor.

El prólogo, escrito en castellano y no en portugués como la portada y el colofón, aclara algunos detalles de interés a propósito del proyecto de edición. Por un lado, Gonzalo de Baena confiesa tener sesenta años de edad, de los cuales ha servido “casi quarenta” al rey João III de Portugal. Se trata, por tanto, de un trabajo de madurez, lo que induce a pensar en una recopilación y preparación de materiales dilatada en el tiempo. Esto explica, entre otras cosas, el repertorio relativamente anticuado contenido en la edición.

<sup>5</sup> KNIGHTON, Tess: “A newly discovered keyboard source (Gonzalo de Baenas’s *Arte novamente inventada pera aprender a tanger*, Lisbon, 1540): a preliminary report”, *Plaisong and Medieval Music*, 5, 1, Cambridge University Press, 1996, p. 81-112.

<sup>6</sup> NELSON, Bernadette: “Music treatises and *Artes para tanger* in Portugal before the 18th century: an overview”, en *Tratados de Arte em Portugal*, Rafael Moreira y Ana Duarte Rodrigues (coord.), Lisboa, Scribe, Produções Culturais Lda., 2011, p. 197-222.

<sup>7</sup> Para una panorámica de la producción del impresor Galharde, NORTON, Frederick J.: *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal. 1501-1520*, Cambridge University Press, 1978. También, ANSELMO, António Joaquim, *Bibliografia das obras impressas em Portugal no século XVI*, Lisboa, Oficinas gráficas da Biblioteca Nacional, 1926.

<sup>8</sup> Debo agradecer al profesor Alejandro Luis Iglesias el haberme facilitado una copia de su transcripción y estudio introductorio del *Arte* de Baena, aún sin publicar. Por otra parte, en el catálogo de la exposición *El siglo de fray Luis de León. Salamanca y el Renacimiento*, Salamanca, 1991, se hace mención a una edición facsímil del *Arte* de Baena, entonces en prensa, que no ha llegado a ver la luz.

<sup>9</sup> BAENA, Gonçalo de: *Arte pera tanger*, edição e estudo introdutório de Tess Knighton, Lisboa, CESEM, Edições Colibri, 2012; BAENA, Gonçalo de: *Arte novamente inventada pera aprender a tãger*, ed. Bruno Forst, Madrid, Dairea, 2012.

<sup>10</sup> <http://www.pm.paris4.sorbonne.fr/restreint/consult/indexTME.html>

A partir de estos datos, se deduce que Gonzalo de Baena habría nacido en la década de 1470, probablemente en Sevilla, donde se asentaba la familia de su padre, Alonso de Baena (+1504), que fue cantor y tañedor de vihuela de la reina Isabel desde 1493. Otros dos hermanos de Gonzalo, Francisco y Diego, habrían sido también músicos de cámara del rey de Portugal<sup>11</sup>.

Baena se atribuye la invención de este sistema de cifras, mediante el cual “con menos trabajo se alcançar mayor parte de su pratica y theorica”. Aunque es consciente de que esta “arte”, como sistema, es “no tanto sutil quanto provechosa”, pondera su virtud: “que puede recibir y dar infinitos accidentes, sin los quales toda especie pareciera monstruosa”, es decir, que puede incorporar todas las alteraciones de *musica ficta* necesarias al discurso musical. Esta capacidad viene dada por la utilización de los mismos caracteres alfabéticos impresos al derecho y al revés, tal como se representa ya en el teclado de la portada y tal como se explica luego en el folio VI: “Las [letras] que son sobre la prietas van al reves, y las blancas al derecho, y esto es lo principal desta arte”. El hecho de destacar esta virtud de su sistema apunta hacia la existencia de otros sistemas de cifra más rudimentarios basados exclusivamente en notas diatónicas o en las que la introducción de notas accidentales resultase problemática<sup>12</sup>.

Diversas motivaciones de tipo moral y filosófico traslucen también en el texto del prólogo. Se trata, por un lado de “satisfazer o contentar nuestro propio deseo en esta vida” realizando una aportación significativa en el seno de la corte real portuguesa, donde la música es “estimada, sintida y concertada, tanto en la dulçura de su melodía quanto a la parte muy sutil de su theórica, aventajada más que en otra parte del mundo”, todo ello movido gracias a una “sancta y católica intención”.

Por otro lado, la “intencion de prestar, aprovechar o servir, dādo a todos en ella aquello que para mí halle ser muy bueno en este caso” nos remite a un ejercicio de caridad, del que sabe hacia el que no sabe, que luego se vuelve más explícito a través de la gratitud: “por fazer comiêço de paga a lo mucho que so deudor”. No falta, sin embargo, una mención a los envidiosos: “caso que provede poca estima delante daquellos que confusamente arguyen alterándose, sabiendo con quanto estudio se toca la gran sutileza o armonía de las especies que la música contiene verdaderamente”.

Finalmente, hay una voluntad de hacer accesible la música de célebre autores: “Assi mismo que puedan ver y aprender obras de grandes componedores, Oqueguem, Alixandre, Jusquin, Peñalosa y dotros muchos, aquellos que nunca fueron enseñados”. Estos otros autores serán Luyset Compère, Urrede, Fevin, Obrecht, Gascon, Caron, Badajoz, Anchieta, Escobar, Morales, Basurto y Antonio de Baena, hijo de Gonzalo de Baena.

Este contenido, esencialmente de música polifónica intabulada, se equipara al repertorio que fray Juan Bermudo recomienda al tañedor en su *Declaración de instrumentos musicales* de 1555:

“En teniendo buenas manos, y en entendiendo este libro, podéis començar a poner obras en el monachordio. La Música que aveys de poner, sea primero unos villancicos del acertado músico Iuan Vázquez, que aunque son fáciles por ser en género de villancico, no carecen de Música

<sup>11</sup> KNIGHTON, Tess: “Baena (II)”, *DMEH*, vol. 2, p. 38-9.

<sup>12</sup> Sobre esta cuestión, ver especialmente el capítulo Bermudo.

para hazer fundamento. Después poned música de Iosquin, de Adriano, de Iachet mantuano, del maestro Figueroa, de Morales, de Gombert, y de algunos semejantes”<sup>13</sup>.

La proporción de este tipo de música contenida en las fuentes del siglo XVI es indicio suficiente para calibrar su importancia tanto en el proceso de aprendizaje del tañedor como en el de formación de un repertorio específico<sup>14</sup>. Pero, además, queda la duda de si este repertorio no será un ejemplo de la práctica de cantar al órgano que tanta difusión alcanzó en el ámbito hispano al menos desde principios del siglo XVI<sup>15</sup>. No en vano, basta considerar que el cargo de “músico de cámara” ejercido por Gonzalo de Baena presupondría no sólo que supiese tañer sino también que supiese cantar o, más precisamente, que cantara acompañándose del instrumento de tecla<sup>16</sup>.

En el *Arte*, sólo dos piezas llevan atribución expresa a Gonzalo de Baena, un *Ave maris stella* y el motete *Si dedero somnum*, ambos a tres voces<sup>17</sup>. Éste es claramente una pieza vocal intabulada, aunque no se conoce su original<sup>18</sup>. El *Ave maris stella* pudiera ser, sin embargo, una pieza escrita para tecla. Presenta el *cantus firmus* en el tenor, según el modelo de otras piezas a tres que encontraremos más tarde en el *Libro de cifra nueva* o en las *Obras de música* de Cabezón.

Otras siete piezas aparecen sin nombre de autor y como *unica* en el impreso de Baena. Se trata, por un lado, de una serie de cuatro versos para los Kyries de Nuestra Señora, escritos a cuatro voces<sup>19</sup>. Con independencia de que puedan ser o no piezas vocales intabuladas, ésta es la primera aparición en el repertorio ibérico para tecla de un grupo de cuatro kyries para alternancia con el canto llano, tal como aparecerán más tarde, por ejemplo, en las *Obras de música* de Cabezón, donde se incluye una serie para cada uno de los ocho tonos, estructura que mantiene su vigencia al menos hasta principios del siglo XVIII, tal como demuestran las series recogidas en los manuscritos de Martín y Coll<sup>20</sup>.

<sup>13</sup> BERMUDO, fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, 1555, fol. 60.

<sup>14</sup> Sobre esta cuestión, entre otros, BROWN, Howard Mayer: “The importance of Sixteenth Century Intabulations”, en *Proceeding of the International Lute Symposium Utrecht 1986*, Louis Peter Grijp y Willem Mook (ed.), Utrecht, STIMU, Fundation for Historical Performance Practice, 1988, p. 1-29.

<sup>15</sup> Para una panorámica sobre esta cuestión, CEA GALÁN, Andrés: “Cantar Victoria al órgano. Documentos, música y praxis”, en *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies*, Javier Suárez-Pajares y Manuel del Sol (ed.), Madrid, ICCMU, 2013, p. 307-57.

<sup>16</sup> Sobre la actividad de los músicos de cámara, ROBLEDO ESTAIRES, Luis: “La transformación de la actividad musical en la corte de Felipe III”, en *Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III*, Alfonso de Vicente y Pilar Tomás (ed.), Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica y Machado Libros, 2012, p. 93-121.

<sup>17</sup> *Arte novamente inventada pera aprender a tanger: Ave maris stella*, fol. 29; *Si dedero*, fol. 40.

<sup>18</sup> Para una lista de concordancias del impreso de Baena, KNIGHTON, Tess: “A newly discovered keyboard source...”

<sup>19</sup> *Arte novamente inventada pera aprender a tanger: Kyrieleyson de nuestra señora*, fol. 56; *Christeleyson de nuestra señora*, fol. 57; *Kyrie de nuestra señora*, fol. 57; *Kyrieleyson de nuestra señora*, fol. 57.

<sup>20</sup> Especialmente en el manuscrito *Pensil deleitoso* (E:Mn, M 1358), donde se contienen series de cuatro kyries para cada uno de los ocho tonos. Estas piezas, cuya composición pueden ser datada a principios del siglo XVII, se localizan en los folios 108v, 125v, 142v, 156, 165, 169v, 180 y 184 de esta fuente. Para una edición y comentario, JENNINGS, Theodore: *A study of 503 versos in the first and second volumes of Antonio Martín y Coll's "Flores de música"*, Ph.D. Indiana University, Ann Arbor, UMI, 1967. Véase también el capítulo *Pensil deleitoso*.



Las otras piezas sin indicación de autor en el *Arte* de Baena son tres contrapuntos a dúo sobre canto llano, dos sobre el himnos *Conditor alme* y otro sobre *Jesu nostra redemptio*<sup>21</sup>. En los tres casos se trata de elaboraciones sobre un *cantus firmus* que, por su estilo, parecen servir a un doble propósito: suministrar ejemplos de contrapunto y, a la vez, funcionar como ejercicios de notas arreo para mano derecha e izquierda.

Todas las piezas incluidas en el *Arte* guardan relación con el repertorio litúrgico o paralitúrgico: partes de la misa, motetes, himnos y versos de magnificat. La única excepción parece ser la canción de Philippe Caron *Helas qui pourra devenir*<sup>22</sup>.

## II.- La portada: declaración de la cifra

La portada del impreso presenta un grabado arquitectónico de estilo renacentista en forma de arco, elaborado con lo que parecen ser motivos y matrices independientes ensamblados para la ocasión. Destaca, en la parte inferior, una cartela sostenida por dos figuras antropomórficas con la leyenda “com privilegio real”. En la jamba izquierda aparece en una pequeña cartela la fecha 1534 y, en la derecha, las siglas FD, correspondientes a otro impreso no identificado. Sobre el arco, en el friso, unos versos en castellano describen el escudo que se sitúa en el centro del vano:

Sublimado puro argento  
Campo en escudo real  
Cinco escudos en cruz dentro  
de color celestial.

Cinco cinco en cada qual  
Dineros del rey divino  
y en su sangre divinal<sup>23</sup>  
Los castillos d'oro fino.

El escudo en cuestión es el de armas del rey João III (1502-1557)<sup>24</sup>, dedicatario de la obra.

El elemento dominante en la portada es, sin embargo, la figura de un órgano con quince tubos y su teclado abajo. Este teclado presenta una extensión de 36 teclas, desde F1 a e3, lo que se corresponde con el ámbito de la mano guidoniana, desde *retropolex* a *elami*, con cinco *coniunctae* en cada octava. En su diseño, el teclado exhibe incluso las típicas arcadas fontales que se encuentran en otros textos teóricos y en los instrumentos históricos conservados.

Sobre estas teclas aparecen representados los caracteres que se utilizan en la cifra del libro, convirtiendo a la portada en una verdadera “declaración de la cifra”. Consisten éstos en la serie alfabética g a b c d e f repetida tres veces. Este uso de una serie basada en *gamaut* resulta exclusivo de las cifras de Baena. A partir del impreso de Venegas, lo habitual será usar una serie de cifras en *fefaut*, aunque Bermudo prefiere para sus cifras series basadas en C<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> *Arte novamente inventada pera aprender a tanger, Contrapunto sobre canto llano de la mano izquierda, Conditor alme*, fol. 15; *Contrapunto de la mano derecha sobre canto llano, Conditor alme*, fol. 16; *Contrapunto de la mano derecha sobre canto llano, Jesu nostra redemptio*, fol. 16.

<sup>22</sup> *Arte novamente inventada pera aprender a tanger, Helas qui pourra*, fol. 30.

<sup>23</sup> En el original figura “dininal”, por inversión del tipo de la v.

<sup>24</sup> DRUMOND BRAGA, Paulo: *D. João III*, Hugin Editores Ltda., 2002.

<sup>25</sup> Sobre este aspecto, parte I, apartado II.8.

En las cifras de Baena, la octava inferior queda diferenciada por un punto colocado junto a la letra en la parte inferior, unas veces a la derecha y otras a la izquierda. La octava media, por un punto colocado junto a la letra en la parte superior. La octava superior se identifica por la ausencia de puntos junto a las letras. El fa de *retropolex* presenta dos puntos en la parte inferior, a ambos lados de la letra, lo mismo que las dos primeras teclas negras, que se corresponden con las notas D y E regreaves de la octava corta, por debajo de *retropolex*. El resto de teclas negras, que sirven para las notas alteradas F#, C#, G#, B y Eb presenta la letra impresa cabeza abajo, acompañada de los puntos de octava correspondientes.

Al final del texto introductorio, Baena insistirá en la importancia de estos puntos añadidos a las letras en su sistema:

“Item devense mirar mucho los puntos de las letras que no se tomen los de baxo por los de encima, ni las que no los tienen como las que los tienen, porque muy grande diferencia va de los unos a los otros, y sería la obra por esso muy errada”.

No hay, sin embargo, advertencia alguna sobre posibles puntos faltantes debido a deficiencias de la impresión, como se encuentran en los impresos de Venegas, Cabezón y Correa.

### III.- Las reglas para la utilización del *Arte*

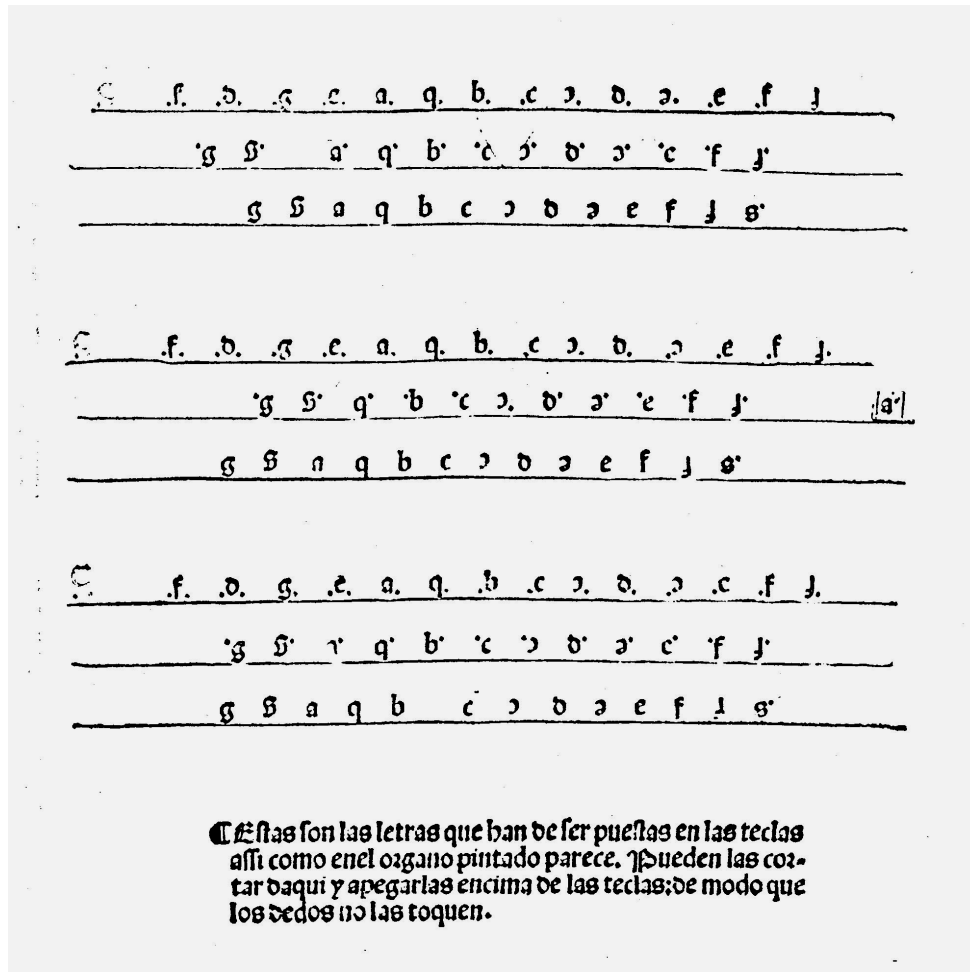
Tras el prólogo, sin solución de continuidad ni título alguno, vienen descritas las reglas que deben tenerse en la memoria para poder caminar por este arte de cifra, reglas “que son relatadas solamente para los que no son tanto engeñosos o que no tienen principios aprendidos, [como] los moços o niñas y otros semejanter, porque para todo lo al (sic) solamente la primera regla basta”, según se dice en el penúltimo *item* del texto. Esta regla básica y universal encabeza el folio VI:

“Primeramente, serán pintadas o sobre puestas en cada una de las teclas del monacordio las letras que adelante están. Pueden cortar cada una sobre sí y assentar una en blanca y la otra en prieta”.

En efecto, en el recto del folio 8 aparecen tres series completas de cifras, aunque ampliadas hasta la extensión de un teclado más convencional (C, D, E, F, G, A-g’’) <sup>26</sup>. En este caso, el signo G sobreagudo recibe también un punto en la parte superior derecha, mientras que el C regrave aparece en tipo mayor. Estas cifras (ilustración 2) han de ser recortadas y pegadas sobre las teclas, siguiendo el modelo del órgano grabado en la portada del impreso:

“Estas son las letras que han de ser puestras en las teclas assí como en el órgano pintado aparece. Pueden las cortar daquí y apegarlas encima de las teclas, de modo que los dedos no las toquen”.

<sup>26</sup> Como curiosidad, la segunda de esas series omite, por error, la letra a con punto. Ésta se añade al margen en una banderilla en el ejemplar conservado.



Ilustr. 2: *Arte pera aprender a tanger*. Juegos de cifras para pegar sobre el teclado.

La práctica de pintar los signos de la cifra directamente sobre las teclas aparece también descrita en la *Facultad orgánica* de Francisco Correa, de 1626:

“Sabido esto, y teniendo este libro, y el monacordio delante, el qual ya tendrá escrito en cada tecla el número que le pertenece, (sino es que las tenéis de memoria), avéis de buscar en él, el número semejante al de el verso, o obra que queréis poner, y darlo con los dedos, y mano que en los capítulos siguientes os yré declarando [...]”<sup>27</sup>.

Todo ello viene ratificado por diversos testimonios organológicos todavía conservados y que se comentan en otro lugar<sup>28</sup>.

No obstante, el hecho de que esta plancha del ejemplar del libro de Baena aparezca íntegra, además de su excelente estado de conservación, parece revelar que el volumen conservado nunca fue utilizado para los fines pedagógicos descritos.

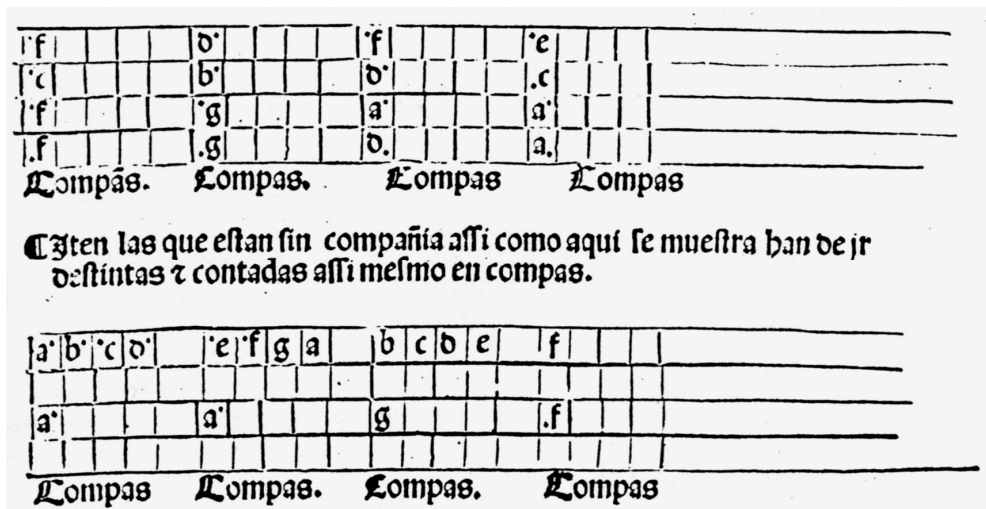
El resto de reglas se refieren a aspectos gráficos e interpretativos que merecen especial consideración.

<sup>27</sup> CORREA, Francisco: *Facultad orgánica*, Alcalá, Antonio Arnao, 1626, Arte de poner por cifra, fol. 15.

<sup>28</sup> Véase parte II, apartado VI.

### III.1.- Compás

En la declaración de cifra del impreso de Baena aparece primeramente la representación y ejecución de consonancias “todas a una” a cuatro voces, “con tantos dedos quantas letras fueren juntamente”, así como la ejecución de cuatro semínimas contra una semibreve (ilustración 3):



Ilustr. 3: *Arte pera aprender a tanger*. Demostración del compás.

Estos ejemplos son, primeramente, una demostración del valor y funcionamiento del compás. Éste ocupa cuatro casillas en la tablatura, que adquiere un aspecto reticular, y tiene el valor implícito de una semibreve subdividida en cuatro semínimas, aunque Baena no da jamás una equivalencia notacional en canto de órgano para sus ejemplos ni existe ninguna otra indicación rítmica sobre la pauta reticular.

Desde el punto de vista gráfico, esa pauta reticular de la cifra de Baena puede ponerse en relación con el fragmento en cifra para vihuela localizado en la cubierta del *Epistolarioum familiarum* de Lucius Marineus Siculus (Valladolid, 1514) conservado en la British Library y dado a conocer por Antonio Corona Alcaide<sup>29</sup>. Este fragmento, datable hacia 1515-20, coloca, sobre una pauta ordinaria de seis líneas, arcadas que representan la subdivisión de la semibreve para cada compás. Ambas fuentes parecen ser la excepción dentro de un panorama general de tablaturas en las que las divisiones rítmicas vienen indicadas por el espaciamento de las cifras (como ocurre de forma general en el *Libro de cifra nueva*, por ejemplo) o por figuras de canto de órgano sobrepuestas a la pauta. Por otra parte, el sistema de espaciamento entre compases usado por Baena encuentra reflejo también en algunas tablaturas alemanas de principios del siglo XVI, como la de Arnold Schlick, publicada en 1512<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> CORONA ALCALDE, Antonio: “The earliest vihuela tablature: a recent discovery”, *Early music*, XX, 4 (November 1992), p. 595-600.

<sup>30</sup> SCHLICK, Arnold: *Tabulaturen etlicher Lobgesang und Lidlein*, Mainz, 1512. Sobre esta fuente, véase también el capítulo *Livre plaisant*.

Sobre el compás y su aprendizaje, Baena insiste más tarde en sus declaraciones:

“Item el compás que es el justo tiempo que passa entre unas cosas y otras. Es muy fácil de aprender y sin él no podría ser perfectamente acabado el propio ayre que en cada obra conviene. Por tanto conviene de lo acostumar que no es muy grande cosa, y es grandemente necessario”.

No hay más indicaciones, haciéndose patente que para esto sí será necesaria la concurrencia de un maestro o la observación de la ejecución por otras personas ya adiestradas.

### III.2.- Signos especiales

Tres signos adicionales de la cifra son descritos inmediatamente en el texto del libro de Baena:

- El 0, que “es llamado pausa, no sirve sino de no tocar ni tañer cosa alguna”. En el impreso se usa extensivamente, incluso en compases consecutivos en los que una o más voces guardan pausa.
- El 3, que “es llamado proporción, [esto es]<sup>31</sup> 3 a 2”. Baena presenta un texto aclaratorio en cuanto al tiempo de ejecución de estas secciones en proporción: “Donde están estos señales deve ser lo que se sigue un poco más de priesa el compás la tercia parte”.
- La X, con un significado de fermata o calderón: “Donde están estos señales es un medio que faze la obra o un assiento y torna después a ser acabada”. El signo de fermata en posición no final de obra aparece esporádicamente en las *Obras de música* de Cabezón, mientras que en las cifras de vihuela estas detenciones aparecen representadas por medio de breves. En uno y en otro caso parece implícita la idea de suspensión del compás.

El texto de Baena también incluye en esta sección del texto una observación sobre la ocurrencia de unísonos entre las voces:

“Item quando dos o tres o quatro letras todas en un mesmo punto estan juntas y se tocan todas son en una sola tecla: es unisonus, principal de todas las consonancias, y assi se ha de fazer [esto es] en una sola tecla”.

### III.3.- Ornamentación

Con la excepción, probablemente, de los tres dúos sobre *Conditor alme* y *Jesu nostra redemptio*<sup>32</sup>, todas las obras contenidas en el *Arte* son, según hemos dicho, intabulaciones, escritas sin ningún tipo de disminución o glosa, tal como expresa Baena:

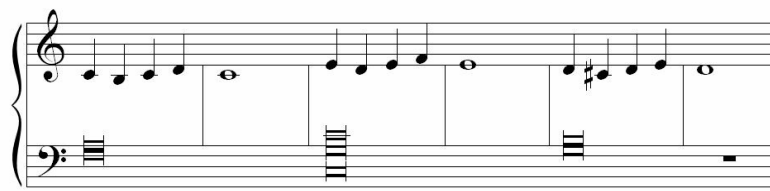
<sup>31</sup> El original señala para esta expresión el signo .s.

<sup>32</sup> *Arte novamente inventada pera aprender a tanger*, *Contrapunto sobre canto llano de la mano izquierda*, *Conditor alme*, fol. 15; *Contrapunto de la mano derecha sobre canto llano*, *Conditor alme*, fol. 16; *Contrapunto de la mano derecha sobre canto llano*, *Jesu nostra redemptio*, fol. 16.

“Item que todas las obras están escritas en este libro ni más ni menos de cómo fueron compuestas por sus autores, según que ellos quisieron, tocando algunas falsas por razón del contrapunto”.

Hay, no obstante, una invitación clara a la introducción de glosas por parte del intérprete: “Y assí queda para cada uno dalle aquella gracia o glosa que entenderá y mejor le parecerá”.

Además, en este aspecto ornamental, Baena ofrece instrucciones para la ejecución de lo que llama *redobles*, *ceñidos* o *quebrados* y que no son sino los *quiebros de mínimas* que encontramos igualmente descritos en los impresos de fray Juan Bermudo y Luis Venegas de Henestrosa (ejemplo 1):



Ej. 1: *Arte pera aprender a tanger*. Ejemplo de *redobles*, *ceñidos* o *quebrados*.

Los tres ejemplos de Baena muestran algunos detalles de interés. Por una parte, su ejecución se realiza en el dar del compás o sobre la consonancia y no en anticipación. Por otro lado, la voz que recibe el ornamento es la quinta o la tercera de la consonancia, quedando la incógnita de si también resulta posible incorporarlo sobre la fundamental. Finalmente, los tres ejemplos representan la forma tono-semi-tono, lo que, con la expresa mención al *c#* en el ejemplo 3, parece descartar el uso de este ornamento en la forma tono-tono.

Aunque los tres ejemplos se realizan sobre la plantilla de un compás de tablatura, se puede suponer que la ejecución de estos ornamentos es rápida y, por tanto, en el nivel notacional de corcheas o semicorcheas. La única información a este respecto parece intuirse de las instrucciones de Baena que preceden los ejemplos: “Item estos compases que se siguen es muy necesario de se tañer infinitas vezes tanto que se faga muy sueltamente”.

Todos estos aspectos se resumen en los calificativos de Baena para el redoble, ceñido o quebrado: “Alustra grandemente todo lo que se ha de tañer y es fecho por arte y no a beneplacito”, lo que, una vez más, nos remite a una práctica asentada en la tradición que el nuevo tañedor ha de imitar a partir de la observación de otros tañedores.

#### III.4.- Digitación

A diferencia de otras fuentes, Baena no aporta digitaciones concretas para consonancias o glosas, resumiendo la cuestión lacónicamente: “Item el poner los dedos se faze según la necesidad”. No obstante, parece considerar el uso de los cinco dedos de cada mano, sin especificar situaciones concretas:

“[...] y la verdad es que assi sean acostumbrados, que todos sirvan, cada uno en sus lugares porque no se pierda lo que pueden servir”.

Aunque no se menciona, los ejemplos aportados al principio de la *regla* podrían ser, al mismo tiempo, ejercicios preparatorios de consonancias a cuatro voces y de seminimas arreo, tanto como demostraciones del compás según se ha dicho más arriba.

La posición de los dedos y la forma en la que actúan sobre las teclas se expresa de forma simple: “Que no anden unos altos [ni]<sup>33</sup> otros baxos, dando cada qual muy igual, porque sean los puntos muy conformes, y que toda la melodía suene tanto en uno como en otro”, detalle importante en la ejecución sobre el monacordio. Por último, una observación esencial para la ejecución, especialmente en el órgano:

“Es de considerar que no deven los dedos estar más assentados en sus teclas de quanto a cada una de las letras conviene, ni menos, porque si luego ante de su tiempo se alçan, faltaría el sonido de la consonancia, y si más de su tiempo quedaren, sobrarían”.

#### IV.- El proceso pedagógico

El contenido del *Arte* se estructura en tres secciones, constituidas por piezas a dos, tres y cuatro voces. Este modelo parece reflejar, en sí mismo, un principio de ordenación pedagógica, idéntico al que se encuentra en otras fuentes, como las *Obras de música* de Antonio de Cabezón de 1578.

La última obra de la colección, un *Pleni sunt* de Antonio de Baena en canon, las cuatro voces por una, se imprime a una sola voz con la indicación “por cada regla destas van quatro voces” (ilustración 4). La pieza parece ser un colofón musical al tiempo que una demostración de la cima pedagógica del libro que se alcanza a través del proceso de aprendizaje:

“Puse aquí esta obra de quatro voces por una para que ninguna desconfiança ponga temor a los que tanto no han visto. Porque assi como ésta se puede tirar y aprender fácilmente, todas las otras en comparación son blandas y de poco trabajo. Caso que el ingenio sea rudo y la memoria flaca, ni por tanto la obra tiene falta, lo que por falta o negligencia del que obra no se alcança”.

A partir de cuanto se ha descrito, el proceso de aprendizaje del tañedor a través del *Arte* de Baena podría resumirse en los siguientes pasos sucesivos:

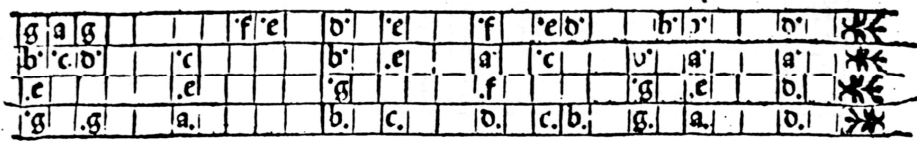
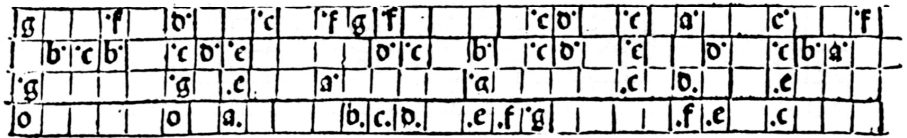
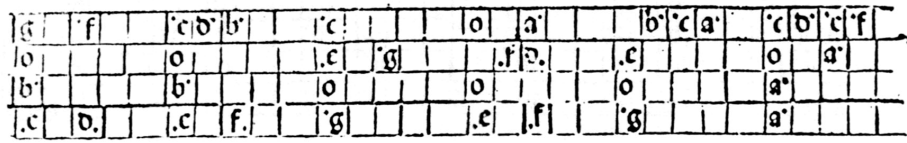
- a.- Colocación de letras sobre teclado
- b.- Ejercicios del compás
- c.- Ejercicios de consonancias con dedos adecuados
- d.- Ejercicios de notas arreo con dedos adecuados
- e.- Ejecución de dúos: lectura y memorización
- f.- Incorporación de redobles, ceñidos o quebrados
- g.- Incorporación de glosas

En este punto, conviene tener en cuenta una importante observación de Baena: “Y aveys de saber que muy pocas obras bien tañidas y estudiadas valen mucho, y muchas mal

---

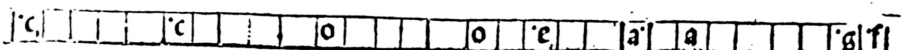
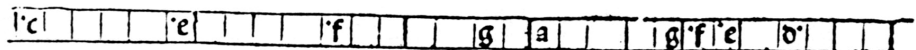
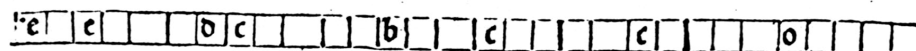
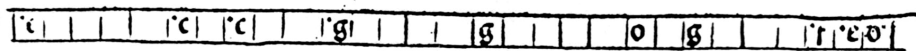
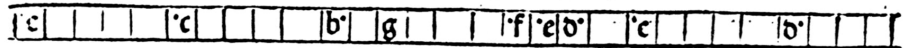
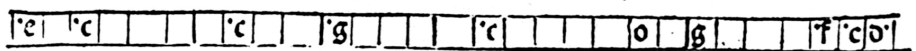
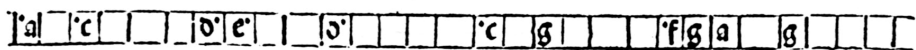
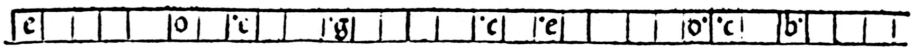
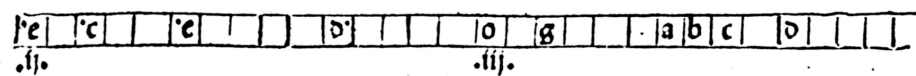
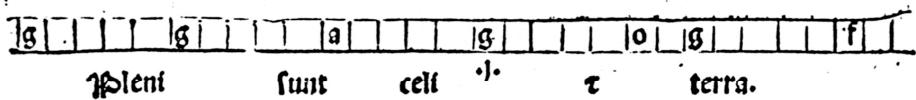
<sup>33</sup> El original usa aquí el signo /r

estudiadas valen casi nada, y, por tanto, poco a poco se deben estudiar para que aproveche mucho”, aspectos de perseverancia y prudencia que aparecen como recurrentes también en otros textos pedagógicos.



**Antonio de baena.**

**Por cada regra destas vam quatro vezes.**



Ilustr. 4: *Arte pera aprender a tanger*, fol. 63v.

A partir de este nivel se supone que los progresos del tañedor se producirán en varias direcciones. Por un lado, se caminará hacia la ejecución de obras a tres y a cuatro, pasando a la elaboración de glosas sobre ellas. Pero, sobre todo, a través de la



memorización de estas piezas, se avanzará en la improvisación o composición de obras semejantes a las presentadas, como será también el caso de los métodos aplicados en la *Facultad orgánica* de Francisco Correa, por ejemplo. En ese proceso de memorización-composición, el *Pleni sunt* de Antonio de Baena que cierra el libro parece representar un importante punto de inflexión, en el que el tañedor construye la pieza a partir de la lectura de una única voz y su proyección en canon. Faltan, no obstante, en la colección de Baena piezas netamente instrumentales que presenten el estadio final del proceso.

Por último, quedan implícitos en el texto de Baena los parámetros de *arte*, como modelo a imitar, en este proceso de aprendizaje, modelo que reside en la práctica de los maestros y del que, en definitiva, no se puede prescindir completamente.

### V.- Una valoración del *Arte* desde el punto de vista notacional

Baena se muestra consciente de que su *Arte* resulta “no tanto sutil quanto provechosa” y, en efecto, la simplicidad de su sistema, si bien favorece un acceso rápido y fácil a la condición de tañedor, impide, en sí mismo, el desarrollo de una escritura de cierta complejidad. De hecho, la aparición de eventuales corcheas en las fuentes polifónicas originales aparece ya simplificada en la versión intabulada de Baena, precisamente por la imposibilidad de representar tales valores sobre la pauta reticular.

Esta limitación augura, lógicamente, un rápido ocaso de este modelo de tablatura, incapaz tanto de incorporar glosas como de amoldarse a la rápida evolución de las técnicas de composición instrumental que tiene lugar a lo largo del siglo XVI.

La ausencia de más ejemplares conservados de este impreso nos impide conocer, por otro lado, el grado y ámbito de recepción del *Arte* de Baena, así como su trascendencia en la formación de tañedores de tecla en el mundo hispano.

### VI.- Otras cuestiones en torno al impreso de Baena

Un aspecto bastante oscuro del prólogo de Baena es la alusión al “muy magnífico secreto de la rueda biva del canto”. En el contexto en el que se cita, resulta posible que se refiera a otro impreso, tal vez del mismo Gonzalo de Baena, cuyo título parece reproducirse en el texto del prólogo:

“Secreto de la rueda biva del canto  
puesta por arte en lengua de moros y negros.  
Arte para lo abreviar,  
que se ponga en un solo volumen  
quanto en dos o tres no puede estar,  
con mayor certeza o verdad  
para no poder errar,  
para corregir lo errado,  
entender el simple, compuesto,  
general, mixto y neutro,  
cada qual género su propia definición,  
la forma, figura, consonancia, unidad”.

Se trataría, a la luz de esta información, de un impreso dedicado al canto llano y al canto de órgano, con contenidos prácticos y teóricos e instrucciones abreviadas, con su arte “puesta por arte en lengua de moros y negros”, es decir, probablemente traducida a alguna lengua africana o prehispánica.

Por otro lado, el supuesto título “Secreto de la rueda biva del canto” podría remitir al mito clásico de Ixión. Éste fue condenado por Zeus al Tártaro por haber seducido a su esposa Hera. Allí Hermes lo ató con serpientes a una rueda que giraba sin cesar. Sólo descansó de su tormento el tiempo que Orfeo estuvo en los infiernos, ya que su maravilloso canto hacía que se parase aquella rueda viva<sup>34</sup>.

Sea como fuere, parece clara la intención de equiparar este supuesto “arte de canto” al presente “arte pera aprender a tanger” e, incluso, a otros libros “que tengo para fazer sin tiempo limitado”, para los que Baena ostenta privilegio real para imprimir y vender. El punto de conexión entre estas “artes” es la posibilidad de aprender por ellas “no sólo los vuestros, mas en todas las partes estrañas”, tal como señala el prólogo, asunto que nos conecta con la católica misión de evangelización de los territorios de ultramar y con el papel esencial ejercido por la música en ese contexto. Queda aquí implícita la cuestión de la necesidad urgente de formar cantores y organistas para las iglesias de los territorios recién colonizados por Portugal, aspecto que aparecerá también desarrollado en los impresos de fray Juan Bermudo y Luis Venegas de Henestrosa, pero desde el punto de vista castellano<sup>35</sup>.

Conviene recordar que el periodo expansionista portugués había comenzado en 1415 con la conquista de la ciudad de Ceuta, cuyo obispado sería fundado 1420. Por entonces ya habría también franciscanos instalados en Arzila y Tanger. Sin embargo, la anexión de territorios africanos chocó con numerosos inconvenientes, hasta el abandono de las últimas plazas, Arzila y Alcazarseguer, en 1549-50. Por su parte, la conquista de los territorios americanos en Brasil se desarrolló de forma inmediata tras la firma del Tratado de Tordesillas en 1494. A mitad del siglo XVI, Brasil había sido ya distribuido por João III en catorce capitanías paralelas hereditarias en un movimiento expansionista bien consolidado. La primera diócesis, en la Bahía de Todos los Santos, sería fundada en 1551. Además, durante ese periodo, Portugal mantendría posesiones en Madeira, donde se había fundado el obispado de Funchal en 1514, y Açores, con su diócesis de Angra instaurada en 1534. India, Cabo Verde y Guinea también tendrían sus correspondientes fundaciones religiosas y obispados, como los de Goa (1534) y Cochim (1558). A lo largo del siglo, la presencia portuguesa llevaría órganos y organistas hasta Malaca (ya en 1519), China y los territorios del Pacífico<sup>36</sup>.

Un ejemplo de la importancia concedida a la educación musical indígena es la descripción ofrecida por fray Paulo da Trindade en 1630-6 de las actividades desarrolladas en el Colégio dos Reies Magos de Bardês (Goa):

<sup>34</sup> Puede verse al respecto, por ejemplo, GRIMAL, Pierre: *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, París, Presses Universitaires de France, 1951 (6ª ed., 1979).

<sup>35</sup> Véase especialmente, Venegas, apartado II.1.

<sup>36</sup> Para una panorámica de la música, los órganos y los organistas en estos territorios, VALENÇA, Manuel: *A arte musical e os franciscanos no espaço português (1463-1910)*, Editorial Franciscana, Braga, 1997; VALENÇA, Manuel: *A arte organica em Portugal (c.1326-1750)*, Braga, 1990, especialmente p. 140-50. También, con bibliografía suplementaria, IRVING, David: “Keyboard instruments and instrumentalist in Manila (1581-1798)”, *AnM*, 60, 2005, p. 27-40.

“Às nove horas se tange lição do canto que também tem seu mestre particular ao qual acodem todos, e aí aprendem com muita curiosidade e diligência o canto de órgão, e muitos deles saem depois mui grandes mestres de música. E entre dia aprendem muitos a tanger órgãos, harpa e outros instrumentos músicos para o culto divino”.

En este momento, el colegio acogía a unos ochenta huérfanos e hijos de brahmanes dotados “de grandes habilidades assim no tanger e cantar como no latim”<sup>37</sup>.

Desgraciadamente no ha sido posible localizar, por el momento, ningún ejemplar de ese supuesto “Secreto de la rueda biva del canto” de Baena ni otros tratado musicales en lenguas indígenas que pudieran ayudar a calibrar mejor esta realidad.

Otro aspecto abordado en el prólogo con relación a los contenidos del arte de la “rueda biva del canto”, parece ser la ruptura con las bases de la ternaria división de la música definidas por Boecio:

“El perfecto de la voz, [esto es] del hombre, del animal, de la foja en el arbol, el arena profundo del mar, como formando y entonando en cada qual sus quiebro y redobles, atestiguan una sola cosa alta maravillosa, de donde la música ser una sola se affirma”.

Resulta curiosa, sin duda, la concatenación de los conceptos voz humana, voz animal, voz vegetal y voz mineral en este fragmento del prólogo, para confluir en la proclamación de “una sola cosa alta maravillosa” y el carácter unitario de la música. Sin entrar a enjuiciar su distanciamiento con respecto a los preceptos boecianos, este fragmento del texto de Baena parece dejar traslucir cierto influjo animista, algo bastante lógico si tenemos en cuenta los destinatarios de esa “rueda biva del canto”, indígenas de África, América e India.

Es difícil llegar a una conclusión sobre el particular, pero es posible que este aspecto se conecte con la alusión en el mismo prólogo a Pitágoras y Aristóteles, cuando se refiere a “la gran sutileza o armonía de las especies que la música contiene verdaderamente, cuyo propio fundamento Aristotil no alcançó, Pitágoras ignoró, algunos de los filósofos no escribió”. ¿Acaso pretendió Baena desarrollar una filosofía de la música alejada de los principios tanto pitagóricos como aristotélicos en ese tratado? De ser así, no cabe duda de que los contenidos de ese “Secreto de la rueda biva del canto” serían de una gran originalidad y ayudarían a situar a Gonzalo de Baena entre las filas renovadoras del Humanismo musical del Renacimiento.

---

<sup>37</sup> TRINDADE, fray Paulo da: *Conquista espiritual do Oriente* (1630-6), ms. Bibl. Vat. col. lat. 7746. Ed. con introducción y notas de F. Felix Lopes, Lisboa, 1962. Citado en VALENÇA, Manuel: *A arte organica em Portugal (c.1326-1750)*, Braga, 1990, p. 148-9.



**MUDARRA**

**20 CIFRAS PARA HARPA Y ORGANO, 21**

**L** As rayas y los espacios sō las cuerdas de la Harpa: y el Juego del Organo: El espacio primero de aquí abaxo es la cuerda mas græsa, y mas baxa, Y allí es se faur, Y en la raya primera que se sigue gamaut. &c. Las clauas y los bemoles muestran bien que fino sea cada cuerda Y el tono que a de tener, El temple que a quí tiene es el comun para tañer por el sexto tono. Y si alguna cuerda o cuerdas eran menester mudar pa tañer por otras partes señalaa las en el libro que dicho tengo con vna mano, O manos poniendo las en derecho de cada cuerda para que con vn dedo la señalasen y dezis allí subase o abxese. Para formar los semi tonos se ponen estas dos señales, b. ✱, en la cuerda que qualquiera de ellas estubiere sea de poner el dedo acerca de las clauas.

Ilustr. 1: Alonso de Mudarra, *Tres libros de música en cifras para vihuela*, 1546, s. fol.  
*Cifras para harpa y órgano.*

## ALONSO DE MUDARRA

Título: *Tres libros de música en cifras para vihuela*.

Autor: Alonso de Mudarra (portada)

Dedicatoria: “Al muy magnífico señor el señor Don Luys Çapata” (portada, epístola)

Impresor: Juan de León (portada, colofón)

Lugar: Sevilla (portada, colofón)

Año: 1546 (portada, colofón: “siete días del mes de deziembre, 1546”)

[1546<sup>14</sup>]

Ejemplares:

E:Mn, R-14630

E:E, 15-VI-43

Una edición de los *Tres libros de música en cifras para vihuela* de Mudarra fue publicada por Emilio Pujol en 1949<sup>1</sup>, incluyendo un estudio de la obra y un perfil biográfico del autor. Con posterioridad, en 1961, Robert Stevenson completaría algunos detalles biográficos<sup>2</sup>, al tiempo que la obra era analizada desde diferentes ópticas por autores como John Ward, Charles Jacobs, Louis Jambou, John Griffith o W.B. Hearn<sup>3</sup>, entre otros. Una segunda edición moderna de la obra de Mudarra, en transcripción para guitarra, fue publicada por Graciano Tarragó en 1972<sup>4</sup>. El facsímil del impreso sería publicado por la editorial Chanterelle, con una introducción de James Tyler, en 1980<sup>5</sup>, edición a la que habría que sumar la realizada en formato digital por Gerardo Arriaga, Carlos González y Javier Somoza en 2003<sup>6</sup>. Los aspectos relacionados con la cifra para

<sup>1</sup> MUDARRA, Alonso: *Tres libros de música en cifras para vihuela*, Sevilla, 1546. Ed. Emilio Puyol, Monumentos de la Música Española, VII, Barcelona, CSIC, 1949.

<sup>2</sup> STEVENSON, Robert: *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, Los Ángeles, University California Press, 1961.

<sup>3</sup> WARD, John: “The editorial methods of Venegas de Henestrosa”, *Musica Disciplina*, VI, 1952, p. 105-13; WARD, John: “The use of borrowed material in 16<sup>th</sup> century instrumental music”, *JAMS*, V, 1952, p. 88-98; WARD, John: *The vihuela de mano and its music (1536-76)*. Tesis, New York University, 1953; JACOBS, Charles: *Tempo notation in Renaissance Spain*, Brooklyn, New York, Institute of Medieval Music, 1964; JAMBOU, Louis: *Les origines du tiento*, París, Centre National de la Recherche Scientifique, 1982; GRIFFITHS, John: *The vihuela fantasia: a comparative study of forms and styles*. Tesis, Monash University, 1983; GRIFFITHS, John: “La Fantasía que contrahaze la harpa de Alonso Mudarra, estudio histórico-analítico”, *RMS*, IX, 1986, p. 29-40; GRIFFITHS, John: “La evolución de la fantasía en el repertorio vihuelístico”, *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente* (Salamanca, 1985), Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, vol. 1, p. 315-22; HEARN, W.B.: *Performing the music of Alonso Mudarra: an investigation into performance practice in the music of the vihuelistas*. Tesis, Universidad de Arizona, 1995.

<sup>4</sup> MUDARRA, Alonso: *Tres libros de música en cifras para vihuela (Sevilla, 1546)*. Transcripción para guitarra y revisión de Graciano Tarragó, Madrid, Unión Musical Española, 1972.

<sup>5</sup> MUDARRA, Alonso: *Tres libros de música en cifras para vihuela*, 1546. Ed. facsimil, con introd. de James Tyler, Mónaco, Editions Chaterelle, 1980.

<sup>6</sup> *Libros de música para vihuela, 1536-1576*, ed. digital a cargo de Gerardo Arriaga, Carlos González y Javier Somoza, Música prima/Opera tres, 2003.

harpa u órgano de Mudarra fueron estudiados por Robert Floyd Judd en su tesis de 1988<sup>7</sup> y retomados brevemente por Ank van Campen en 1992<sup>8</sup>. En fechas más recientes, la figura y la música de Mudarra ha vuelto a ser estudiada por María Isabel Agut en su tesis doctoral de 2010<sup>9</sup>. Una actualización de los datos biográficos y bibliográficos sobre Mudarra, a cargo de John Griffith, puede verse en *DMEH*<sup>10</sup>.

## I.- La edición

Los *Tres libros de música en cifras para vihuela* aparecieron publicados en Sevilla apenas dos meses después de la toma de posesión de Alonso Mudarra como canónigo de la catedral hispalense. Hasta entonces, su itinerario profesional se había desarrollado en el entorno de la casa de los duques del Infantado, como criado de don Diego Hurtado de Mendoza y de don Íñigo López de Mendoza. Es conocida la importacia de aquel centro caracense en diferentes ámbitos culturales durante el siglo XVI. Su importancia como centro musical queda patente en las propias palabras de Mudarra en la *Epístola al muy magnífico señor don Luys Çapata* que precede la edición, donde señala que, allí, “de toda música había excelentes hombres”. La decisión de Mudarra de llevar a la imprenta sus obras parece motivada por esta relación de servidumbre en la Casa del Infantado y por la confianza de poder ofrecer “algunas migajas de tanto bueno como e visto en aquella casa y en otras partes de España y en Italia”.

El impreso de 1546 se divide, tal como enuncia el título, en tres libros, de los que el segundo y el tercero poseen su propia portada y título distintivo dentro del volumen, además de índice y foliación independiente<sup>11</sup>.

El primer libro contiene diez “fantasías a tres bozes y a quatro” más dos “composturas de Iosquin”, a las que siguen cinco “obras menudas” (*Conde Claros, Romanesca*, dos pavanas y gallarda), además de seis “obras para guitarra” (cuatro fantasías, pavana y *Romanesca*).

El segundo libro viene organizado en ocho secciones, según los ocho tonos, “que por otro nombre más propio se llaman modos”. Cada sección se abre con “un tiento y una fantasía”, siguiendo a continuación dos o tres fantasías o “composturas glosadas” sobre obras de Josquin y Fevin.

Finalmente, el “libro tercero de música, en cifras y canto de órgano para tañer y cantar con la vihuela”, en que se contienen tres motetes y dos psalmos, tres romances y tres

<sup>7</sup> JUDD, Robert Floyd: *The use of notational formats at the keyboard: A study of printed sources of keyboard music in Spain and Italy c 1500-1700, selected manuscript sources including music by Claudio Merulo, and contemporary writings concerning notations*, Ph. D., University of Oxford (1988), Ann Arbor, UMI, 1989, p. 17-21.

<sup>8</sup> CAMPEN, Ank van: “La Harpe Imaginable dans la Musique Espagnole et Portugaise pour le Clavier du XVIe Siècle”, en *Livro de homenagem a Macario Santiago Kastner*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, p. 195-203.

<sup>9</sup> AGUT FONT, María Isabel: *La notación en la vihuela: estudio comparativo de los tratados renacentistas*. Tesis, Universidad Jaume I, Castellón, 2010.

<sup>10</sup> GRIFFITHS, John: “Mudarra, Alonso”, en *DMEH*, vol. 7, p. 855.

<sup>11</sup> Una lista del contenido de los tres libros puede verse también en BROWN, Howard Mayer: *Intrumental music printed before 1600. A Bibliography*, Cambridge, Harvard University Press, 1965.



canciones, tres sonetos en castellano y otros cuatro en italiano, cuatro versos en latín y cinco villancicos.

En este tercer libro, la voz para cantar se expresa en dos diversos sistemas de notación. Por un lado, en los motetes *Pater noster* de Willaert y *Respice Domine* de Gombert, que dan comienzo al libro, mediante la colocación de un rasguito junto a la cifra que representa a la voz, “la qual a de yr también tañida”, según la indicación de Mudarra, con el texto colocado bajo la pauta. Para el resto de piezas del libro tercero, la voz viene separada de la pauta de cifras, en un pentagrama y notación de canto de órgano con el texto debajo, sistema que recomienda Bermudo<sup>12</sup>.

El libro tercero se cierra con un emblema, con el lema “Cumque caneret Psaltes, facta est super eum manus domini”<sup>13</sup>, al que sigue, en el reverso, la marca del impresor: emblema en cuadrado con un yelmo de hidalgo rematado con plumas, rodeado del mote “Ex bello pax, ex pace concordia, ex concordia musica constat”, que se repite en el reverso del último folio, junto al colofón. La misma marca aparecerá en otro impreso musical salido del taller de Juan de León, los *Villancicos i canciones de Juan Vázquez a tres y cuatro* (Osuna, 1551), dedicados a don Antonio de Zúñiga<sup>14</sup>.

## II.- La cifra para vihuela

Siguiendo a la *epístola* y a la *tabla del libro primero*, coloca Mudarra un texto explicativo para la inteligencia de la cifra de vihuela<sup>15</sup> que contiene algunos datos de interés. Por un lado, demuestra conocer “otros dos libros de cifras para vihuela que ay impressos en España de dos excelentes músicos”, refiriéndose, sin duda, a los de Luis de Milán (1536) y Luis de Narváez (1538). De hecho, la declaración de cifras de Mudarra sigue el modelo ya conocido por Narváez, presentando pocas novedades.

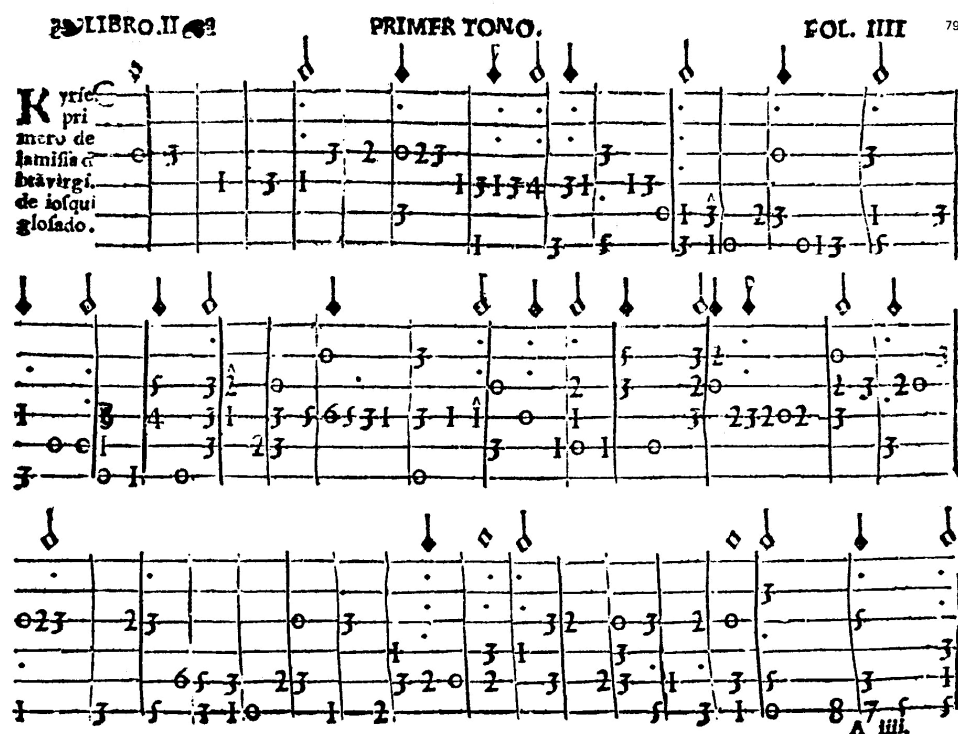
Entre estas novedades está el uso de la señal ^, “la qual se pone para que sepan que no an de alçar el dedo de la cuerda durante aquel compás, si estoviesse al principio del, y si al fin hasta la mitad del que se sigue”. El uso de este signo de ligadura o “tenido” es exclusivo del impreso de Mudarra y ayuda a aclarar la conducción de las voces dentro de la trama contrapuntística, si bien su uso no es en absoluto sistemático.

<sup>12</sup> BERMUDO, fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, libro cuarto, capítulo 71, fol. 99r-v. Sobre el uso y significado de ambas formas de notación véase lo que se comenta en parte II, apartado III. 1.11.

<sup>13</sup> “Mientras el tañedor tocaba, la mano de Yavé vino sobre él”. En el grabado aparece, a la izquierda, un tañedor de vihuela arrodillado y, a la derecha, el profeta Eliseo recibiendo el mensaje de Yavé, según el episodio narrado en el Libro de los Reyes (II-3-15): “Id y haced en el valle muchas zanjas”, que también se representan en el centro del grabado. El asunto en sí no tiene relación directa con el contenido del libro de Mudarra, pero resulta interesante en el relato la intervención de un tañedor, llamado por Eliseo, para propiciar la intervención divina. En el contexto en el que se encuentra, el emblema pondera la virtud del ejercicio del tañedor de vihuela y bendice el contenido del volumen como lenguaje propicio a la comunicación con la divinidad. Sobre los emblemas en la obra de Mudarra puede verse OTAOLA, Paloma: “Aspectos iconográficos en los libros de música para vihuela”, *Hispanica Lyra*, 4, octubre 2006, p. 12-9. También, con respecto al simbolismo del harpa, Huete, III.

<sup>14</sup> VAZQUEZ, JUAN: *Villancicos i canciones*, ed. Eleanor Russell, Recent Researches in the Music of the Renaissance, 104, Madison, A-R Editions Inc., 1995.

<sup>15</sup> *Tres libros de música en cifras para vihuela*, s.fol., De cómo se an de enterder estos libros.



Ilustr. 2: Alonso de Mudarra, *Tres libros de música en cifras para vihuela*, segundo libro, fol. 4. Cifras para vihuela.

Otro aspecto característico de la cifra de Mudarra es el uso de tres señales de tiempo: “Para saber a qué compás se an de tañer estas cifras se ponen tres tiempos diferentes [...] los quales van puestos al principio de cada obra”:

- a)  $\text{C}$  “a de yr despacio”
- b)  $\text{C}$  “ni muy apriessa ni muy a espacio”
- c)  $\Phi$  “a de yr el compás apriessa”

En las dos últimas, la unidad de compás es la semibreve, mientras en el primer caso es la breve la figura que cabe en un compás, “porque por éste entran dobladas cifras en un compás que por los otros”. Las dos señales extremas,  $\text{C}$  y  $\Phi$ , habían ya aparecido en el impreso de Narváez de 1538 con idéntico significado, pero siempre con la denominación “compasillo”<sup>16</sup>.

En Mudarra, la idea de tiempo en la ejecución está claramente asociada al carácter de la composición:

“Esta diferencia de tiempos (o compases), con otros que no pongo aquí no sin causa, los Antiguos los usaron y según mi parecer fue para conformar la música (o el movimiento della) con el sentido de la letra. Porque si una letra es de materia alegre y regozijada de necessidad el compás a de yr regozijado y apriessa. Y si otra no del todo alegre ni del todo triste también

<sup>16</sup> Sobre todo ello, parte II, apartado III.1.4.

tendrá ésta necesidad de otro compás que ni vaya muy apriessa ni muy despacio. Y ni más ni menos la que del todo es triste querrá el compás despacio”.

Este punto de vista complementa los criterios para la definición del tiempo señalados por Francisco Correa en la *Facultad orgánica* de 1626, basados en el número de figuras al compás, la dificultad de la pieza y la capacidad del tañedor, aspectos estos últimos también contemplados por Miguel de Fuenllana en su *Orphenica lyra* de 1554<sup>17</sup>.

### III.- Las cifras para harpa y órgano

Concluidos los *Tres libros de música en cifra para vihuela*, el original presenta una tabla de erratas correspondiente a todo el volumen. Tras ellas, añadida, como un apéndice, se incluye una breve pieza nombrada como “cifras para harpa y órgano” que sirve de demostración de un tipo de tablatura inventado, aparentemente, por el propio Mudarra<sup>18</sup> (ilustración 1).

La separación del resto del volumen se realiza por medio de un texto justificativo, en cuyo reverso se imprime un grabado que representa al rey David tocando un harpa, grabado que se contrapone al que precedía el primer libro de vihuela y que representa a Mercurio tocando una lira construida con el caparazón de una tortuga y, al pie, unos versos de Horacio: “Te canam magni Iouis, et deorum Nuntium, Curuae quae lirae parentem”. Ambos grabados establecen una nítida división del volumen en dos partes, dedicadas a la vihuela y al harpa u órgano, pero, a diferencia del *Libro de cifra nueva* o de las *Obras de música* de Cabezón, este triple destino instrumental no es reflejado en la portada del impreso.

El texto de Mudarra es claro en cuanto a sus motivaciones para incluir esta muestra de cifras:

“De esta otra parte se pone un principio de un libro que tenía hecho para imprimir, en el qual avía muchas fantasías y composturas en una nueva manera de cifras para harpa y órgano, el qual acordé poner aquí (pues mis ocupaciones no me dieron lugar a que imprimiese el dicho libro) para que si a alguno le paresciere bien la invención destas cifras se pueda aprovechar della, sacando en ellas composturas como se sacan en las de la vihuela porque en todo llevan la mesma orden, salvo que estas cifras no tienen número de uno, ni de dos, ni de nada. Todas son de una manera, no hazen más de señalar las cuerdas en que an de tocar”.

Por desgracia no hay más noticias sobre esa posible colección de piezas de Mudarra para harpa u órgano, pero queda manifiesta la intención del autor de poner a disposición del interesado un modelo de tablatura simple y eficiente.

Una mayor declaración de la cifra aparece impresa bajo la pauta en el mismo folio, del siguiente tenor:

<sup>17</sup> Para un panorama sobre estas cuestiones, véase Correa, apartado V.1.

<sup>18</sup> Pueden verse, y ser comparadas, transcripciones de la pieza en *Silva ibérica de música para tecla de los siglos XVI, XVII y XVIII*, ed. Macario Santiago Kastner, Schott, Mainz, 1954, vol. I, p. 2; JAMBOU, Louis.: *Les origines du tiento...*, p. 232; *Early Spanish Keyboard Music*, ed. Barry Ife and Roy Truby, Oxford University Press, 1986, vol. I, p. 11. Para una descripción y discusión en contexto de la tablatura de Mudarra, también JUDD, Robert Floyd: *The use of notational formats at the keyboard...*, p. 17-21.

“Las rayas y los espacios son las cuerdas de la harpa y el juego del órgano. El espacio primero de aquí abaxo es la cuerda más gruesa, y más baxa, y allí es fefaut, y en la raya primera que se sigue gamaut, & etc. Las claves y los bemoles muestran bien qué signo<sup>19</sup> sea cada cuerda y el tono que a de tener. El temple que aquí tiene es el común para tañer por sexto tono, y si alguna cuerda o cuerdas eran menester mudar para tañer por otras partes señalávalas en el libro que dicho tengo con una mano, o manos poniéndolas en derecho de cada cuerda para que con un dedo la señalasen y dezía allí súbbase o abáxese<sup>20</sup>. Para formar los semitonos se ponen estas dos señales, b #, en la cuerda que cualquiera dellas estubiese se a de poner el dedo acerca de las clavijas”.

Varios aspectos sobre esta tablatura convienen ser resaltados. Primeramente, parece claro que el instrumento al que prioritariamente se destinan estas cifras es el harpa. Así, ambos textos aluden repetidamente a las “cuerdas” pero sólo una vez citan el “juego del órgano”. Hay también una alusión al temple y a la necesidad de subir o bajar la afinación de determinadas cuerdas, lo que se refiere, al menos en principio, a una práctica sobre el harpa de una orden. Además, la ausencia de signos de pausa, necesarios en la tecla e indispensables en el órgano, es otro de los elementos distintivos de cifras específicas para harpa como la presente.

La especificidad de esta cifra para el harpa viene también ratificada por la alusión que hace fray Juan Bermudo a este formato en los capítulos dedicados a este instrumento en el libro cuarto de la *Declaración de instrumentos musicales* de 1555:

“Otra manera de cifras usan algunos, y son que hazen tantas rayas quantas cuerdas tiene su harpa, y por allí señalan los golpes”<sup>21</sup>.

No obstante, tal como ocurrirá con los impresos de Lucas de Ribayaz, *Luz y norte musical* (1677), y Fernández de Huete, *Compendio numeroso* (1702-3), las características de esta tablatura la hacen también útil para el tañedor de tecla en general.

### III.1.- El aspecto notacional

El aspecto gráfico de la tablatura de Mudarra es el resultado de una feliz mixtura entre el sistema de pautas del canto de órgano, con sus rayas y espacios, y la representación de las cuerdas del harpa en sentido horizontal, a imitación de las cifras para vihuela. Al carecer el harpa de trastes, no es necesario usar ningún tipo de serie numérica, ya que todas las cuerdas son pulsadas al aire, como si fuesen teclas del juego del órgano o del monacordio.

En sentido estricto, y tal como ocurre en todas las tablaturas para instrumentos de cuerda pulsada, lo que la cifra de Mudarra ofrece es una sucesión de ataques, los ictus que dan forma a la composición. Así, la duración de cada nota vendrá determinada no sólo por las figuras de canto de órgano superpuestas a la pauta sino por el contexto melódico y armónico en el que la nota se encuentre.

<sup>19</sup> El original escribe “sino”.

<sup>20</sup> El original escribe “abxese”.

<sup>21</sup> BERMUDO, fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, libro cuarto, capítulo 92, fol. 112v.

Por su parte, el itinerario melódico de cada una de las voces quedará determinado exclusivamente por el contexto contrapuntístico, lo que incluye posibles cruces entre ellas, especialmente en el repertorio de tipo imitativo. El signo ^, que Mudarra incorpora en sus cifras de vihuela para indicar los tenidos sobre determinados trastes, está también presente en estas cifras para harpa con idéntico significado aunque, tal como allí ocurría, su uso aquí tampoco es sistemático.

### III.2.- Ámbito

Uno de los aspectos más interesantes de esta tablatura reside en la cuestión del ámbito. En efecto, la pauta de Mudarra está compuesta por catorce líneas que abrigan quince espacios. Aunque la pieza de muestra sólo abarca un ámbito de 18 notas (B-f''), la plantilla es capaz de acoger hasta 29 puntos diatónicos, desde Ffaute grave o *retropolex*.

Comparativamente, el ámbito usado en el *Libro de cifra nueva* así como en las *Obras de música* de Antonio de Cabezón y, en principio, en la *Facultad orgánica* de Francisco Correa, sólo alcanza los 27 puntos, que se corresponden con los del teclado común del órgano y del monacordio en España y Portugal durante los siglos XVI y XVII. Sólo Bermudo presenta en su *Declaración de instrumentos musicales* sistemas de cifras con cuatro manos completas, de hasta 28 signos. En todos estos casos, ese ámbito se extiende desde C (C-a'' o bien C-h'', en el caso de Bermudo), de modo que hay que considerar la tablatura de Mudarra, con su ámbito F- f'', como excepcional en el contexto instrumental hispano del siglo XVI.

Desde luego, parece improbable que el ámbito de esta tablatura pudiera ajustarse mediante la colocación de las claves en diferentes líneas, algo que complicaría sensiblemente su lectura. Ni parece lógico que el número de líneas pudiera reducirse o ampliarse según la necesidad. Antes bien, es posible que el modelo para la plantilla de Mudarra haya que buscarlo en otros modelos teóricos e instrumentales del mismo periodo.

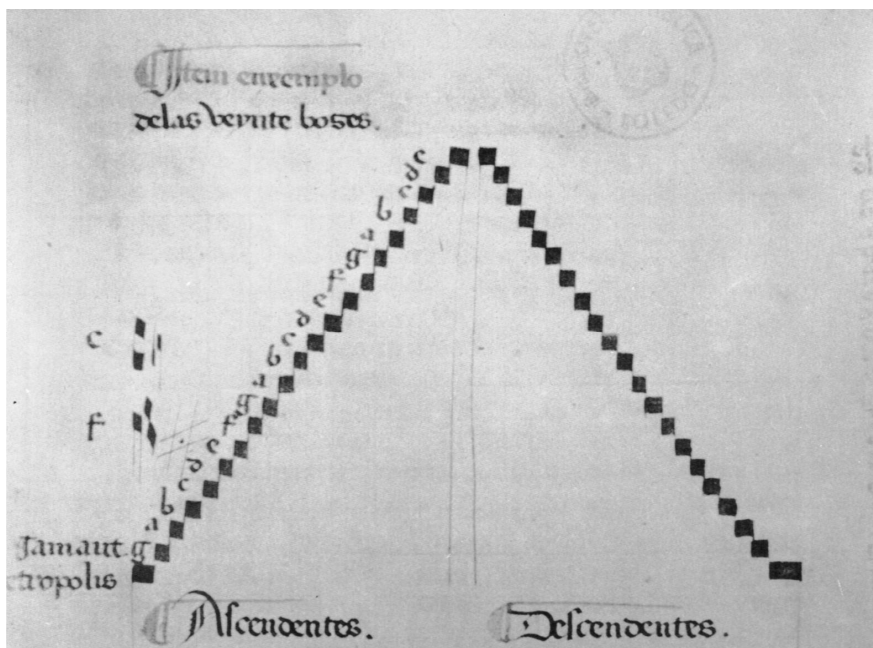
### III.3.- Los posibles modelos para la cifra de Mudarra

Por un lado, la idea de una pauta continua con asiento en el Fa de *retropolex* o en Gamaut puede encontrarse en diversos tratados musicales desde, al menos, principios del siglo XV, como una alternativa a la representación de la mano guidoniana, tanto para demostración de voces como de asiento de claves y ámbito. En el contexto hispano, aparece ya, por ejemplo, tanto en las manuscritas *Reglas de canto plano è de contrapunto, è de canto de órgano* de Fernand Estevan (Sevilla?, 1410)<sup>22</sup>, como en el *Lux bella* de Marcos Durán (Sevilla, 1492)<sup>23</sup>, primer impreso musical producido en España (ilustraciones 3 y 4).

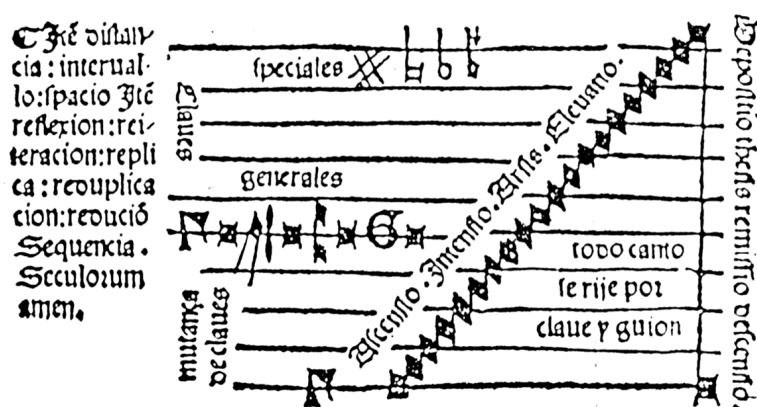
<sup>22</sup> ESTEVAN, Fernand: *Reglas de canto plano è de contra-punto, è de canto de órgano* (1410), Ms. Biblioteca Pública de Toledo. Ed. facsímil, comentario, estudio y transcripción de M<sup>a</sup> Pilar Escudero García, Publicaciones del Conservatorio Superior de Música de Sevilla, Madrid, Alpuerto, 1984, p. 74.

<sup>23</sup> MARCOS DURÁN, Domingo: *Lux bella*, Sevilla, Cuatro alemanes compañeros, 1492. Ed. facsímil Viejos Libros de Música, I, Joyas Bibliográficas, Madrid, 1976.

En ambos casos hispanos, la pauta se representa sin referencia expresa a ningún modelo instrumental. Sin embargo, el mismo tipo de pauta, con el asiento de los diferentes signos de la tablatura con relación a la clave, pero haciendo referencia precisa al teclado del instrumento, se puede encontrar en otras fuentes del mismo periodo como, por ejemplo, en la “tabula monochordij prout suffert ad praesens ad informacionem de modo organizandi” incluida como colofón en el *Buxheimer Orgelbuch*<sup>24</sup>, manuscrito fechado hacia 1470 (ilustración 5).

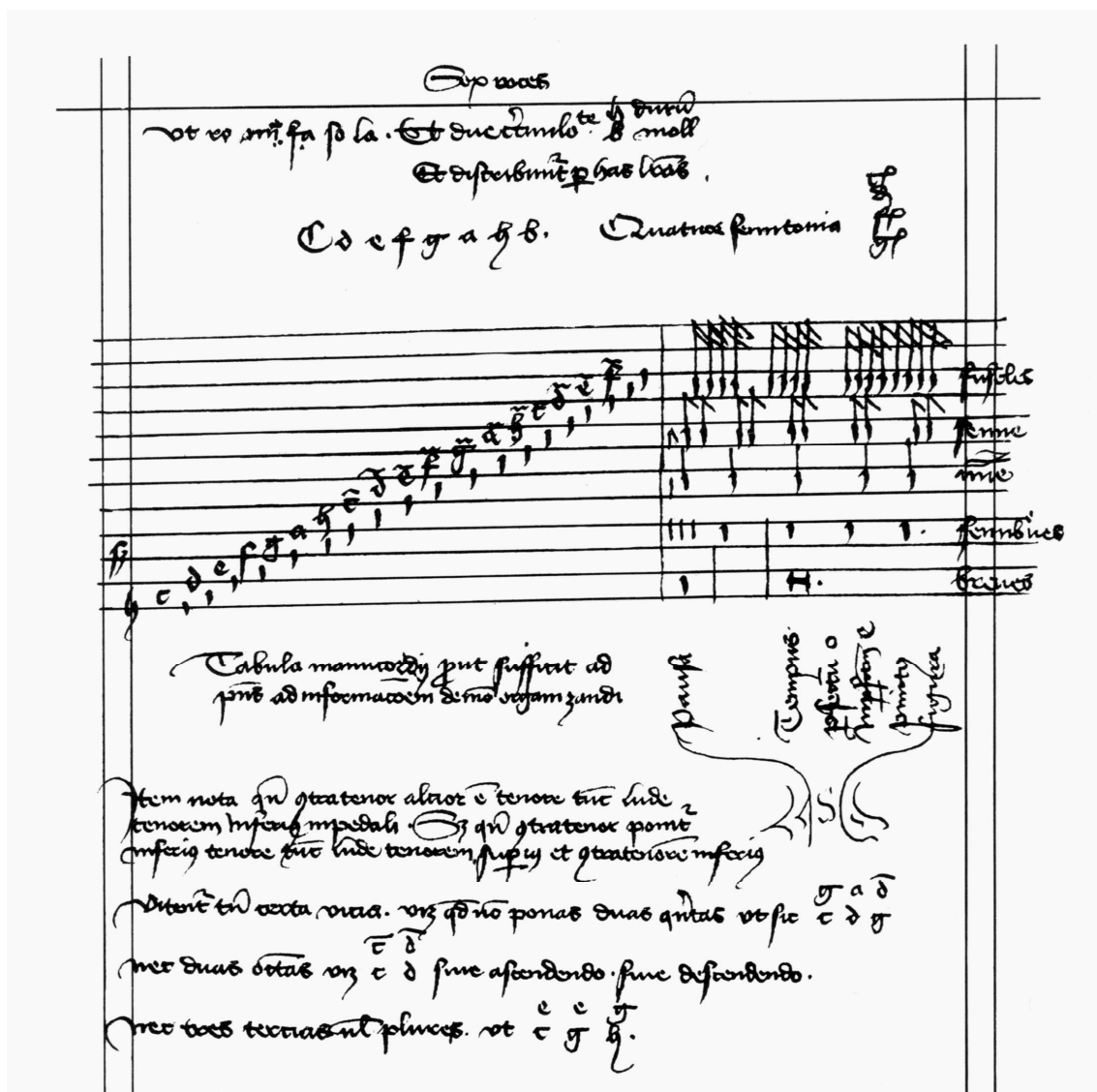


Ilustr. 3: Fernand Estevan, *Reglas de canto plano è de contra-punto, è de canto de órgano* (1410), Ms. Biblioteca Pública de Toledo, fol. 7. “Enxemplo de las veinte boses”.



Ilustr. 4: Marcos Durán, *Lux bella*, 1492, s.fol. “Exemplo como diez signos están en regla e diez en spacio”.

<sup>24</sup> Munich, Bayerische Staatsbibliothek (D:Mbs), signatura Cim.352b (olim Mus.3725). Hay un edición moderna que incluye un facsímil de este ejemplo. *Das Buxheimer Orgelbuch*, ed. Bertha Antonia Wallner, Kassel, Bärenreiter, 1959.



Ilustr. 5: D:Mbs, Cim.352b (olim Mus.3725), *Buxheimer Orgelbuch*.  
 “Tabla del monocordio según se usa al presente, para información  
 acerca del modo de organizar”.

Este tipo de representaciones, al reflejar la disposición visual y sonora del instrumento de teclado, de las cuerdas de una lira o de un harpa, parecen haber servido para la ejemplificación del movimiento ascendente y descendente de la voz a través de los veinte puntos del ámbito<sup>25</sup>. Por otro lado, pautas semejantes a éstas se usaban todavía en el siglo XVI a modo de *tabula compositoria* para la enseñanza de la composición<sup>26</sup>, como formas evolucionadas de los modelos aparecidos ya en los primeros ejemplos de notación polifónica transmitidos por el *Musica Enchiridis* y el *Scholia Enchiridis* del

<sup>25</sup> Sobre esta cuestión, entre otros, FLYNN, Jane: “To play upon the organs any man[ner] play[n]song”, *BIOS, Journal of the British Institute of Organ Studies*, 34, Oxford, Positif Press, 2010, p. 6-51.

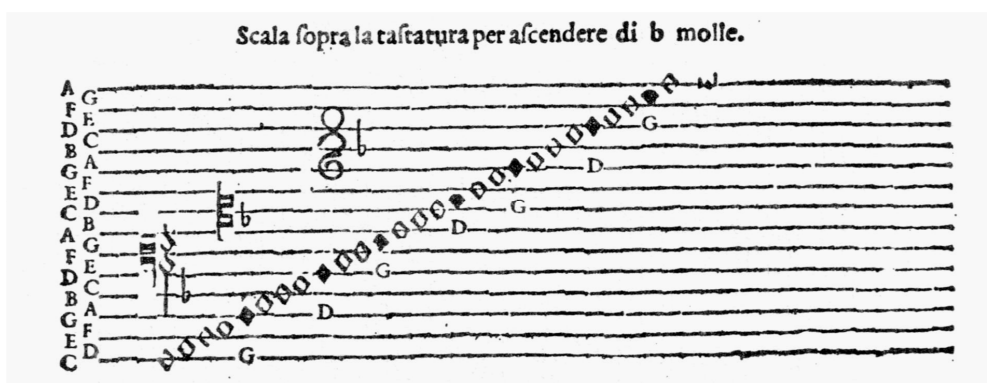
<sup>26</sup> Sobre el uso de estas pautas, especialmente, OWENS, Jessie Ann: *Composers at work. The Craft of Musical Composition, 1450-1600*, Oxford University Press, 1997, especialmente capítulos 1 y 2. También, CHAILLEY, Jacques: “Tabulae Compositoriae”, *Acta musicologica*, 51, 1979, p. 51-73 y FLYNN, Jane: “To play upon the organs...”

siglo IX<sup>27</sup>. *Tabulae* de este tipo, con diez líneas, parecen tanto en el *Micrologus* de Ornithoparcus (1517) como en la *Musica instrumentalis deudsch* de Martin Agricola (1528)<sup>28</sup>.

Visto desde esta óptica, la tablatura de Mudarra no parece más que una aplicación de este tipo de pauta que, usada en una fase elemental del aprendizaje musical, resultaría familiar, por tanto, al músico práctico. De ser así, no es descartable que la tablatura de Mudarra para harpa no hubiese sido en origen sino un formato de composición polifónica a partir del cual la música se hubiese transcrito más tarde en cifra de vihuela.

No obstante, la extensión F-f<sup>'''</sup> de la pauta de Mudarra resulta, como se ha dicho, excepcionalmente llamativa en el ámbito hispano. Desde un punto de vista instrumental, esa extensión resulta habitual en los teclados de órganos contruidos en Italia y en otros países europeos a lo largo de los siglos XV y XVI<sup>29</sup>. Sin embargo, en España los teclados con ámbito extendido estuvieron basados en C, como los de juego común, desde una fecha bastante temprana<sup>30</sup>.

Una pauta idéntica a la de Mudarra, con catorce líneas y trece espacios, aunque basada en C, aparece impresa en *Il transilvano* de Girolamo Diruta (Venecia, 1593)<sup>31</sup>, para mostrar “come se ha da recitar la mano over Alfabeto sopra la tastura” y las mutanzas que se operan tanto ascendiendo como descendiendo, por natura y por bemol (ilustración 6).



Ilustr. 6: Girolamo Diruta, *Il transilvano*, 1593, fol. 3.  
“Scala sopra la tastatura per ascender di b molle”.

<sup>27</sup> Para una discusión sobre la notación en estas fuentes, APEL, Willy: *The notation of polyphonic music, 900-1600*, Cambridge, Massachusetts, The Mediaeval Academy of America, 1953, 5ª ed., p. 204ss.

<sup>28</sup> ORNITHOPARCUS, Andreas: *Musicae activae micrologus*, Leipzig, 1517 y AGRICOLA, Martin: *Musica instrumentalis deudsch ynn welcher begriffen ist, wie man nach dem gesange auff mancherley Pfeiffen lernen sol, Auch wie auff die Orgel, Harffen, Lauten, Geigen, und allerley Instrument und Seytenspiel, nach der recht gegründten Tabelthur sey abzusetzen*, Wittenberg, Georgen Rhaw, 1529. Sobre la cuestión, LOWINSKY, Edward: “On the use of scores by 16th century musicians”, *JAMS*, I, 1948, p. 17-23. Sobre el impreso de Agricola, véase también el capítulo *Livre plaisant*.

<sup>29</sup> Aunque se conocen sólo dos fuentes musicales que exploren de forma expresa este ámbito extendido a cuatro octavas: los *Recerchari, motetti, canzoni* de Marco Antonio Cavazzoni (Venecia, 1523) y una toccata de autor anónimo contenida en el impreso *Toccate et ricercari d'organo* de Annibale Padovano (Venecia, 1604).

<sup>30</sup> Las únicas piezas del repertorio ibérico basadas en un ámbito extendido desde F, como excepción, aparecen ser las contenidas en la *Facultad orgánica* de Francisco Correa, según se comenta en el capítulo Correa, apartado IV.1.2.

<sup>31</sup> DIRUTA, Girolamo: *Il transilvano. Dialogo sopra il vero modo de sonar organi et istromento de penna*, Venecia, Giacomo Vincenti, 1593. Ed. facsimil, Arnaldo Forni Editore, Bologna, 1983, fol. 2-3.



Las cuatro pautas de este tipo que presenta Diruta en *Il transilvano* constituyen una muestra del uso del teclado de cuatro octavas para la ejemplificación de la mano musical y de la enseñanza del principio de ascenso y descenso, semejante, aunque alejado en el tiempo, al ejemplo del *Buxheimer* y en conexión, tal vez, con el ejemplo de Mudarra.

No obstante, las piezas incluidas en el mismo impreso de Diruta aparecen en el formato típico de la intabulatura italiana al que nos hemos referido, con dos pautas que presentan, en este caso, cinco y ocho líneas. Este modelo de intabulatura o *keyboard score* se desarrolló tanto en Italia como en otros países europeos a partir, al menos, de principios del siglo XVI<sup>32</sup>. Aunque en España no se conoce en la actualidad ninguna fuente en tal formato anterior a 1700, sí hay algunos indicios de una circulación de impresos con este tipo de notación durante los siglos XVI y XVII<sup>33</sup>.

Teniendo esto en cuenta, hay que reconocer que el modelo de Alonso de Mudarra se emparenta claramente con esos formatos de *keyboard score*, aunque sustituyendo las figuras de canto de órgano por simples rasgos verticales que señalan los ataques de cada nota. El número de líneas en su pauta podría resultar de la suma de dos sistemas habituales de cinco, seis, siete, ocho o nueve líneas, simplemente sobrepuestos y sin espacio intermedio entre ellos<sup>34</sup>, acogiendo, sin más y tal como es habitual, dos o más claves en el margen izquierdo. Una de las características comunes con el *keyboard score* es que las notas se colocan en Mudarra de abajo a arriba, sin especificación de posibles cruces derivados de la trama contrapuntística, como ocurre en el resto de las fuentes en cifra para tecla aquí estudiadas.

Desgraciadamente, en ausencia de ese libro con “fantasías y composturas” para harpa y órgano de Mudarra y sin constancia de otras fuentes que utilizaran este tipo de tablatura, resulta imposible calibrar el grado de trascendencia de este formato, de gran simplicidad y bastante eficiencia, pero que precisa tres veces más papel que el resto de sistemas en cifra usados en el ámbito ibérico, detalle que, por sí solo, habría dificultado quizás una amplia difusión entre los tañedores.

---

<sup>32</sup> El formato se usó por vez primera en el impreso de CAVAZZONI, Marco Antonio: *Recerchari, motetti, canzoni*, libro primo, Venecia, 1523, pero se encuentra también en fuentes manuscritas inglesas del periodo 1520-60. Para una panorámica sobre este formato APEL, Willi: *The notation of polyphonic music...*, p. 3-15, quien también ofrece una lista de fuentes.

<sup>33</sup> Véase parte II, apartado I.1 y *Livre plaisant*.

<sup>34</sup> Tal como aparecen, por ejemplo, en el *Liber fratrum cruciferorum* de Liège o en el *Fitzwilliam Virginal Book*. Para una descripción del formato puede verse JUDD, Robert Floyd: *The use of notational formats at the keyboard...* capítulo 7.



**BERMUDO**



Ilustr. 1: Fray Juan Bermudo, *Arte tripharia*, 1550, fol. 18v.

**FRAY JUAN BERMUDO**

A)

Título: *Libro primero de la declaración de instrumentos*

Autor: Fray Juan Bermudo (portada)

Impresor: Juan de León (colofón)

Lugar: Osuna (colofón)

Año: 1549 (colofón: “Acabóse a diez y siete dias del mes de setiembre, año del señor de mil y quinientos y quarenta y nueve, y fue la primera impresión ésta”)

Dedicatoria: “Al clementísimo y muy poderoso don Joan tercero deste nombre, Rey de Portugal” (portada, epístola y prólogo epistolar)

Privilegio: Cigales, 18 de noviembre de 1549

Licencia: Fray Gómez de Llanos, convento de Madre de Dios de Osuna, 1 de agosto de 1549.

[1549<sub>3</sub>]

Ejemplares: E:Mn, R-3646

E:Oviedo, Biblioteca de la Universidad, CEA-178.

B)

Título: *Arte tripharia*

Autor: Fray Juan Bermudo (portada)

Impresor: Juan de León (colofón)

Lugar: Osuna (colofón)

Año: 1550 (colofón: “Día del bienaventurado Sant Bernardino, el mes de mayo de 1550”)

Dedicatoria: Doña Isabel Pacheco, abadesa en el monasterio de Santa Clara de Montilla (portada, epístola)

Privilegio: Cigales, 18 de noviembre de 1549.

Licencia: Fray Gómez de Llanos, convento de Madre de Dios de Osuna, 1 de agosto de 1549.

Carta de Francisco Cervantes de Salazar “a la yllustre y muy reverenda señora doña Ysabel Pacheco, abadessa del monesterio de Sancta Clara de Montilla”, Osuna, 4 de febrero de 1550.

[1550<sub>1</sub>]

Ejemplares:

E:E, 53-I-43 (1)

C)

Título: *Declaración de instrumentos musicales*

Autor: Fray Juan Bermudo (portada)

Impresor: Juan de León (colofón)

Lugar: Osuna (colofón)

Año: 1555 (colofón: “treze días del mes de julio, siendo bíspera de Sanct Buenaventura. Año de MDL”)

Dedicatoria: Don Francisco de Zúñiga, conde de Miranda (portada, epístola)

Privilegio: Sin fecha ni firma

[1555<sub>1</sub>]

Ejemplares:

E:Mn, R-5256

E:Mp, I/C/6

E:Valencia, Biblioteca Municipal Serrano Morales, A/21/34

E:Bc, M 486

E:Salamanca, Biblioteca de la Universidad, BG/34217

E:Oviedo, Biblioteca de la Universidad, CEA-362

UK:Lb, MK.1.f.4

La obra y la personalidad de fray Juan Bermudo habían atraído la atención de investigadores de diversos campos disciplinares ya desde finales del siglo XIX, cuando sus obras se incluyen en el *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos* de Bartolomé José Gallardo<sup>1</sup>. A partir de aquí, Marcelino Menéndez Pidal recoge la obra de Bermudo en su capítulo sobre tratadistas de música en su *Historia de las ideas estéticas en España*<sup>2</sup>. Por su parte, tanto Otto Kinkeldey como Gotthold Frotscher dedicaron espacio a las obras de Bermudo en sus respectivos estudios sobre la música orgánica europea<sup>3</sup>. Sin embargo, fue la edición facsímil de la *Declaración de instrumentos musicales* de Bermudo que preparó Macario Santiago Kastner en 1955 para la serie *Documenta Musicologica* de la editorial Bärenreiter<sup>4</sup>, la base sobre la que se pudo comenzar a situar al teórico franciscano en el panorama humanístico y musical del Renacimiento español y europeo. Con posterioridad, el estudio de Robert Stevenson, publicado en inglés en 1960<sup>5</sup>, permitió una primera aproximación crítica a la obra de

<sup>1</sup> *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos formados con los apuntamientos de don Bartolomé José Gallardo*, Madrid, Imprenta y fundición de Manuel Tello, 1889.

<sup>2</sup> MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino: *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, 1883-9.

<sup>3</sup> KINKELDEY, Otto: *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910 y FROTSCHER, Gotthold: *Geschichte des Orgelspiels und Orgelkompositionen*, Berlín, Schöneberg, 1935.

<sup>4</sup> BERMUDO, fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, ed. facsímil, Macario Santiago Kastner (ed.), Documenta musicologica, Kassel, Bärenreiter, 1958. No obstante, la edición estaba preparada ya en 1955, coincidiendo con el cuarto centenario de la edición original.

<sup>5</sup> STEVENSON, Robert: *Juan Bermudo*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1960.

Bermudo y su difusión a nivel internacional. En esta misma línea, seguiría el estudio de Francisco José León Tello en el contexto de la teoría musical hispana, aparecido en 1962<sup>6</sup>.

Entre las aportaciones posteriores, merece la pena destacar un artículo de Nicolàs Meeus sobre “le clavier harmonique” de Bermudo, de 1974<sup>7</sup>. Pero, sobre todo, la tesis del profesor Louis Jambou, dedicada a los orígenes del tiento, publicada en 1982<sup>8</sup>, en la que abordaría aspectos de la teoría modal y de la composición en la obra de Bermudo, asunto que también retomó Alvaro Zaldívar en un artículo de 1987<sup>9</sup>. En su tesis de 1988, Robert Floyd Judd dedicó un apartado tanto a la cifra de la *Declaración de instrumentos musicales* de 1555 como a las composiciones en notación en canto de órgano que contiene<sup>10</sup>. Bermudo sería también objeto de atención por parte de Nelly van Ree Bernard en su estudio sobre la interpretación del repertorio ibérico, dedicando también un artículo al monacordio afinado según su temple<sup>11</sup>. La cuestión de la afinación en la obra de Bermudo sería objeto de atención en la tesis de Maria Teresa Annoni de 1989<sup>12</sup> y en un artículo publicado por Wolfgang Freis en 1995<sup>13</sup>. Este autor se acercaría al proceso de edición de la *Declaración de instrumentos musicales* desde una perspectiva crítica, no sin cierto matiz peyorativo, en otro artículo publicado aquel mismo año<sup>14</sup>. En paralelo, Paloma Otaola dedicaba varios artículos a la figura de Bermudo, hasta publicar en 2000 su libro *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo*<sup>15</sup>, en el que expone una síntesis de los principios teóricos expuestos por Bermudo en sus escritos. Esta obra contiene una útil revisión bibliográfica, ordenada por materias, a la que remito al lector interesado. Como complemento a estas aportaciones, el mismo Louis Jambou volvió a aproximarse a la figura de fray Juan Bermudo desde el punto de vista lexicológico en una ponencia leída

<sup>6</sup> LEÓN TELLO, Francisco José: *Estudios de historia de la teoría musical*, Madrid, CSIC, 1962.

<sup>7</sup> MEEÛS, Nicolàs: “Juan Bermudo et le clavier harmonique”, *Bulletin de la Société Liégoise de Musicologie*, 8, 1974, p. 1-16.

<sup>8</sup> JAMBOU, Louis: *Les origines du tiento*, París, Centre National de Recherche Scientifique, Centre Regional de Publication de Bordeaux, 1982.

<sup>9</sup> ZALDÍVAR GRACIA, Alvaro: “Aportaciones a la discrepancia modal entre Bermudo y Santamaría: el 6º modo cantado siempre por bemol”, *NASS*, 3, 1, 1987, p. 203-23.

<sup>10</sup> JUDD, Robert Floyd: *The use of notational formats at the keyboard: A study of printed sources of keyboard music in Spain and Italy c 1500-1700, selected manuscript sources including music by Claudio Merulo, and contemporary writings concerning notations*, Ph. D., University of Oxford (1988), Ann Arbor, UMI, 1989, p. 22-36.

<sup>11</sup> REE BERNARD, Nelly van: *Interpretation of 16th century Iberian music on the clavichord*, Buren, Frits Knuf Publishers, 1989; REE BERNARD, Nelly van: “Una afinación de Bermudo llevada a la práctica en una reconstrucción hipotética de un monacordio del siglo XVI”, en *Livro de Homenagem a Macario Santiago Kastner*, María Fernanda Cidrais Rodrigues, Manuel Morais y Rui Vieira Nery (ed.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, p. 35-49.

<sup>12</sup> ANNONI, Maria Teresa: *Tuning, Temperament and Pedagogy for the Vihuela in Juan Bermudo's Declaración de instrumentos musicales*, Ph.D.diss., Ohio State University, 1989.

<sup>13</sup> FREIS, Wolfgang: “Perfecting the perfect instrument: Fray Juan Bermudo on the tuning and temperament of the vihuela de mano”, *Early Music*, XXIII, 3, august 1995, p. 421-35

<sup>14</sup> FREIS, Wolfgang: “Becoming a theorist: the growth of the Bermudos's *Declaración de instrumentos musicales*”, *RMS*, XVIII, nº 1-2, 1995, p. 27-112.

<sup>15</sup> OTAOLA, Paloma: “Instrumento perfecto y sistemas armónicos microtonales en el siglo XVI: Bermudo, Vicentino y Salinas”, *AnM*, 49, 1994, p. 127-157; OTAOLA, Paloma: “La división del tono en la vihuela según Bermudo”, *NASS*, XIII, 1-2, 1997, p. 147-162; OTAOLA, Paloma: “La música como ciencia en los teóricos españoles del Renacimiento: Juan Bermudo (1555) y Francisco Salinas (1577)”, *AnM*, 54, 1999, p. 131-48 y OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma: *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo*, Kassel, Reichemberger, 2000.

en la Sorbonne en 2001<sup>16</sup>. También Carlos Hinojosa se ocupaba de Bermudo y su relación con la glosa<sup>17</sup>, mientras Paloma Otaola insistía en las aportaciones de Bermudo a la comprensión del sistema musical del Renacimiento<sup>18</sup>. Por su parte, María Isabel Osuna se acercaba a la figura del teórico en el panorama del humanismo español en una ponencia de 2007<sup>19</sup> y John Griffiths revisitaba a Bermudo en un texto de 2010<sup>20</sup>. Por su parte, los escritos de Bermudo también fueron objeto de atención en la tesis sobre artes de canto de Ascensión Mazuela, de 2012<sup>21</sup>. Insistiendo sobre el aspecto notacional que aquí nos interesa, conviene citar también la tesis de Melissa K. Moll, de 2006, que dedica un breve capítulo a la cifra de Bermudo<sup>22</sup>.

Por lo que respecta a las obras musicales de Bermudo, habría que considerar, en primer lugar, la pionera edición de Felipe Pedrell en su *Salterio Sacro Hispánico* ya en 1905<sup>23</sup>. Un siglo exacto después, la edición de Javier Artigas<sup>24</sup>, precedida de un importante estudio introductorio, ha venido a sustituir a la antigua y en muchos sentidos defectuosa edición completa de Pierre Frodebise aparecida en 1960<sup>25</sup>, así como a cuantas ediciones parciales habían aparecido desde entonces en diversas colecciones y antologías.

En los últimos decenios, la difusión de la obra de Bermudo se ha visto favorecida también por la publicación de diversas ediciones en facsímil y la apertura de algunos accesos a través de internet. Así, además de la ya citada de Bärenreiter, existen ediciones en facsímil de la *Declaración de instrumentos musicales* publicadas por las editoriales Arte tripharia (Madrid, 1982), Maxtor (Valladolid, 2009) y Orbigo (2010). El original es además accesible a través de la Biblioteca Digital Hispánica<sup>26</sup>. En su labor siempre pionera, Barbieri ya había realizado hacia 1875 una corta tirada en facsímil del *Arte tripharia* de Bermudo, edición que es igualmente accesible a través de la Biblioteca Digital Hispánica<sup>27</sup>. Además, existe también una edición facsímil del original de 1550 que fue publicada por Bärenreiter en 1970. Como recurso complementario, el texto

<sup>16</sup> JAMBOU, Louis: “La temporalisation verbale dans les traités musicaux: l'exemple de Bermudo (1555) et de Sancta María (1565)”, en *De la lexicologie à la théorie et à la pratique musicales*, Actes du colloque tenu en Sorbonne, 16 juin 2001, París, Éditions hispaniques, 2002, p. 11-22.

<sup>17</sup> HINOJOSA, Carlos: “Fray Juan Bermudo y la ornamentación”, *Hispanica Lyra*, 4, octubre 2006, p. 8-11.

<sup>18</sup> OTAOLA, Paloma: “Instrumentos de teclado y sistema cromático en la teoría musical española del siglo XVI: La aportación de Bermudo a la comprensión del nuevo sistema musical naciente”, en *Cinco siglos de música de tecla española*, Luisa Morales (ed.), Actas de los Symposia Fimte 2002-2004, Garrucha, 2007, p. 137-51.

<sup>19</sup> OSUNA LUCENA, María Isabel: “El ecijano fray Juan Bermudo, crisol del humanismo musical en la España del siglo XVI”, en *Actas de las V Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija*, Écija, Asociación Amigos de Ecija, 2007, p. 73-91.

<sup>20</sup> GRIFFITHS, John: “Juan Bermudo, Self-instruction, and the Amateur Instrumentalist”, en *Music Education in the Middle Ages and in the Renaissance*, Russell E. Murray, Susan Forscher Weiss y Cynthia J. Cyrus (ed.), Indiana University Press, 2010.

<sup>21</sup> MAZUELA ANGUITA, Ascensión: *Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista*. Tesis, Universidad de Barcelona, 2012.

<sup>22</sup> MOLL, Melissa K.: “A performer's guide to keyboard notation from the Middle Ages to the beginning of the baroque”, DMA, University of Iowa, 2006, Ann Arbor, UMI, p. 422-6.

<sup>23</sup> PEDRELL, Felipe: *Salterio Sacro Hispánico*, Madrid, Ildelfonso Alier, 1905.

<sup>24</sup> *Fray Juan Bermudo (1510-1555). Obras para teclado*, estudio y edición de Javier Artigas Pina, Cuadernos de Daroca, II, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Diputación Provincial, 2005.

<sup>25</sup> *Bermudo: Oeuvres d'orgue*, ed. Pierre Frodebise, París, 1960. Esta edición fue reimpresa por la editorial Kalmus de New York en edición sin fechar.

<sup>26</sup> A través del sitio <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/> (acceso enero 2014).

<sup>27</sup> Para una lista de ejemplares de esta edición facsímil puede consultarse la base de datos del Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español en <http://www.mcu.es/bibliotecas/MC/CCPB/>



completo del *Arte tripharia* es accesible para su consulta a través del sitio *Lexique Musicale de la Renaissance* de la Universidad de la Sorbonne, dirigido por Louis Jambou, en la sección “Traités musicaux en espagnol” que coordina Cristina Diego Pacheco<sup>28</sup>.

Para evitar cualquier confusión en el texto, en este capítulo usaré el título *Declaración* para referirme exclusivamente al impreso de 1555 y *Libro primero* (en cursiva) para identificar el de 1549.

## I.- El personaje

Por desgracia, los datos que conocemos de la biografía de fray Juan Bermudo siguen siendo tan escasos como hace décadas. Se basan en lo que el mismo Bermudo transmite en sus obras, agregando algunas informaciones sueltas relacionadas con su actividad dentro de la orden franciscana<sup>29</sup>.

Uno de los aspectos interesantes de su itinerario vital, raramente citado, se refiere a su movilidad dentro de un ámbito geográfico bastante definido e íntimamente ligado a la edición de sus obras. Residente en el convento de San Francisco de Écija, le encontramos como predicador en el convento de Santa Clara de Montilla en la Cuaresma de 1549, circunstancia que determinará su propósito de edición del *Arte tripharia* en 1550<sup>30</sup>. En Osuna, ciudad universitaria donde tiene su oficina el impresor Juan de León, se imprimen sus tres obras. Allí, Bermudo mantuvo relación con el catedrático de retórica Francisco Cervantes de Salazar, autor a quien se debe la carta dedicatoria que abre el *Arte tripharia*<sup>31</sup>. Dentro del mismo ámbito geográfico, en la región de La Campiña sevillana, se encuentra también Marchena, ciudad de residencia del duque de Arcos, en cuya casa ejerció Cristóbal de Morales como maestro de capilla en el periodo 1548-51<sup>32</sup>. Morales visurará la obra de Bermudo y firmará la epístola dedicatoria que abre el libro quinto de la *Declaración de instrumentos musicales* de 1555.

El segundo centro geográfico relacionado con sus obras es Granada. El propio Bermudo asegura haber realizado una demostración sobre el tamaño de los semitonos cantables e incantables “delante del profundo y sapientísimo músico Bernardino de Figueroa y de otros músicos”<sup>33</sup>. No consta la fecha de tal demostración, pero bien pudo coincidir con

<sup>28</sup> <http://www.pm.paris4.sorbonne.fr/restreint/fichierstexte/BermudoArte.xml> (acceso noviembre 2013).

<sup>29</sup> Para una actualización de esos datos OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma: *Tradición y modernidad...*, p. 17-9.

<sup>30</sup> Según se deduce de los prólogos y epístolas de esta edición, como se verá más tarde.

<sup>31</sup> Sobre este personaje, MILLARES CARLO, Agustín: *Cartas recibidas de España por Francisco Cervantes de Salazar (1569-1575)*, México, 1946 y MILLARES CARLO, Agustín: *Apuntes para un estudio biobibliográfico del humanista Francisco Cervantes de Salazar*, Universidad Autónoma de México, 1958.

<sup>32</sup> Para un panorama sobre este periodo, SOLAR-QUINTÉS, Nicolás A.: “Morales en Sevilla y Marchena. Estampa de una época”, *AnM*, VIII, 1953, p. 27-38.

<sup>33</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 5, fol. 63r: “En el capítulo siguiente veréys una demostración de dos diatessarones, la qual demostración hize en Granada delante del profundo y sapientísimo músico Bernardino de Figueroa”. Figueroa fue maestro de capilla de la Capilla Real de Granada desde 1526 hasta 1557, fecha en la que deja el cargo, al ser nombrado arzobispo de Nazaret (Italia). Coincidió en la institución granadina con Francisco Fernández Palero, organista entre 1533 y la fecha de su muerte en 1597. LÓPEZ-CALO, José: “Bernadino de Figueroa”, en *DMEH*, vol. 5, p. 133-134.,

el examen de la obra realizado por Figueroa a instancias de fray Gómez de Llanos, “ministro provincial en la provincia del Andalucía”. Por la epístola que Figueroa envía a Gómez de Llanos, impresa en el *Libro primero* de 1549, queda claro el encuentro entre el maestro de capilla y Bermudo para “pasar” juntos el libro<sup>34</sup>.

Los elogios de Bermudo hacia la figura de Bernardino de Figueroa son abundantes, tanto en su *Arte tripharia* como en las dos ediciones de la *Declaración*. Por su parte, Figueroa escribiría dos cartas de encomio de la obra de Bermudo que se incluyeron en la edición del *Primer libro de la declaración*, en 1549, más otra “epístola recomendatoria” que se agrega a la edición de 1555. La misma portada de la *Declaración* señala que el libro fue “examinado y aprobado por los egregios músicos Bernardino de Figueroa, y Christóbal de Morales”. Además, la segunda carta de Figueroa en la edición de 1549 asegura que el libro de Bermudo, “en lo que toca a los instrumentos, lo vieron Gregorio Silvestre y don Juan [Doyz], tañedores sabios de tecla”<sup>35</sup>, lo que demuestra la existencia de algún tipo de contacto entre Bermudo y Silvestre, además de con Doyz, suplente puntual del mismo Silvestre en la catedral granadina<sup>36</sup> y antecesor de Palero como organista de la Capilla Real entre 1544 y 1552<sup>37</sup>.

Tanto Silvestre como Doiz son señalados como excelentes tañedores por Bermudo en sus escritos<sup>38</sup>. Estas relaciones se complementan con la recomendación que hace Bermudo en su *Arte tripharia* de 1550: “La [música] que al presente podéys poner [en el monacordio] sea de Don Ioan [Doyz], de Gregorio Silvestre músicos de tecla de Granada...”<sup>39</sup>, a los que se añaden, además de Antonio de Cabezón y Nicolás Gombert, el mismo Bernardino de Figueroa y Cristóbal de Morales. Esta lista de tañedores excelentes incluye también a “[Pedro de] Villada racionero de la yglesia de Sevilla”, quien había sido antecesor de Silvestre como organista de la catedral de Granada, entre 1532 y 1540<sup>40</sup>.

La trama de relaciones personales establecida entre fray Juan Bermudo y este grupo de músicos (Bernardino de Figueroa, Gregorio Silvestre, Pedro Villada y Juan Doyz), relacionados profesionalmente con las dos principales instituciones religiosas granadinas, deja también entrever, sin embargo, la probable existencia de tensiones o diferencias de opinión entre el mismo Bermudo y otros miembros de aquel círculo. De hecho, no existe referencia alguna por parte de Bermudo ni a Luis de Cózar, maestro de capilla de la catedral de Granada entre 1535 y 1557<sup>41</sup>, ni a Francisco Fernández Palero,

<sup>34</sup> *Libro primero*, “Esta es una carta de el excellent músico el maestro Figueroa, examinador de este libro”, sin fol. A través de este documento queda claro que Bernardino de Figueroa examinó el libro en presencia de fray Juan Bermudo, presumiblemente en Granada: “Yo confieso, que con aver treynta años que professo esta facultad, no avía visto, ni entendido algunas cosas que en este libro he visto scriptas, y exemplificadas después que lo avemos él y yo passado”.

<sup>35</sup> *Libro primero*, Epístola del maestro Figueroa, fol. XII.

<sup>36</sup> LÓPEZ-CALO, José: *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*, 2 vol., Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1963, p. 201.

<sup>37</sup> RUIZ JIMÉNEZ, Juan: “Perfil biográfico” en FERNÁNDEZ PALERO, Francisco: *Obras para tecla*, ed. Andrés Cea Galán, Zimmer, Edition Gaus, 2004.

<sup>38</sup> Silvestre es citado en el *Arte tripharia*, fol. 24r, pero ya no en la *Declaración*. Doiz es citado en el *Arte tripharia*, fol. 24r. En la *Declaración*, fol. 60v, ya se le cita como organista de la catedral de Málaga, donde había llegado en 1552.

<sup>39</sup> *Arte tripharia*, cap. XXV.

<sup>40</sup> LÓPEZ-CALO, José: *La música en la catedral de Granada...*, p. 198.

<sup>41</sup> Sobre Cózar, LÓPEZ-CALO, José: *La música en la catedral de Granada...*, p. 157-161.

organista de la Capilla Real y colega de Figueroa. Mucho más intrigante resulta, por cierto, que ya no se cite a Silvestre como examinador de la parte referente a instrumentos en la *Declaración* de 1555 y que su nombre haya sido eliminado de la lista de “excelentes tañedores” que Bermudo incluye en su libro cuarto glosando el capítulo XXV del *Arte tripharia*<sup>42</sup>. Tanto más por cuanto es posible que existiera una relación personal desde antiguo, cuando Silvestre residía en Montilla, al servicio de Pedro Fernández de Córdoba y Figueroa, IV conde de Feria y Zafra, en el periodo inmediatamente anterior a 1541. Montilla apenas dista unas ocho leguas de la ciudad de Écija, en cuyo convento de San Francisco residía Bermudo, siendo significativo que la edición del *Arte tripharia* se hubiese dedicado, precisamente, a doña Isabel Pacheco, abadesa en el monasterio de Santa Clara de la ciudad cordobesa y tía, a su vez, del patrón de Silvestre, el conde de Feria.

No parece que las razones para estas exclusiones se encontraran en las conocidas tensiones y querellas que existieron en el seno de la Capilla Real de Granada a lo largo de todo el siglo XVI entre los capellanes músicos y los capellanes de merced por razón de sus prerrogativas y privilegios y los problemas de relación y convivencia ocasionados entre esta institución y la colindante catedral<sup>43</sup>. Es más probable que la ausencia de referencias a Palero y, sobre todo, la eliminación del nombre de Silvestre en la edición de 1555, precisamente la que incorpora los capítulos más importantes sobre la música de tecla en comparación con la *Declaración* de 1549 y el *Arte tripharia*, deba explicarse a partir del testimonio del mismo Bermudo en su *prólogo para el lector*: “Sé, y con certidumbre de experiencia, que a un género de personas tengo de descontentar, y a otro no agradar con mis libros”<sup>44</sup>. La expresión “con certidumbre de experiencia”, tal como señala Wolfgang Freis<sup>45</sup>, resulta un añadido de la edición de 1555 con respecto al prólogo de 1549, igual que la aclaración de lo ocurrido:

“No pequeñas murmuraciones, y persecuciones de los tales tengo recebidas. Algunos (que me avían de servir) me han puesto mal con príncipes, que tenían voluntad y desseo de me hazer mercedes, y otros me tienen por enemigo, mayormente porque enseñé un carpintero a hazer órganos, y otros han dicho y hecho tales cosas, que tener en ellas paciencia me será gran premio delante de Dios”<sup>46</sup>.

Probablemente, el carpintero en cuestión sea el mismo Juan Martínez Lechuga, habitante de la ciudad de Baeza, importante ciudad jiennense donde Bermudo parece haber construido un órgano, según se verá más tarde.

<sup>42</sup> “La música que aveys de poner [en el monacordio], sea primero unos villancicos del acertado músico Iuan Vázquez [...]. Después poned música de Iosquin, de Adriano [Willaert], de Iachet mantuano, del maestro Figueroa, de Morales, de Gombert, y de algunos otros semejantes. Música de tañedores compuesta sobre el monachordio no la pongáis (si no fuere de excelentes hombres) porque tienen grandes faltas. Excelentes tañedores llamo a don Iuan [Doyz] racionero de la yglesia de Málaga, al racionero [Pedro de] Villada en la yglesia de Sevilla, a mosén [Pere] Vila en Barcelona, a Soto y Antonio de Cabeçón tañedores de su magestad, y a otros semejantes que por no cognoscerlos en este no señalo”. *Declaración*, libro cuarto, cap. I, De algunos avisos para los tañedores, fol. LX.

<sup>43</sup> LÓPEZ-CALO, José: “Granada”, *DMEH*, vol. 5, p. 836ss; RUIZ JIMÉNEZ, Juan: “Patronazgo musical en la Capilla Real de Granada durante el siglo XVI. 1.- Los músicos prebendados”, *Encomium musicae: essays in honor of Robert J. Snow*, D. Crawford, Hillsdale (ed.), New York, Pendragon Press, 2002.

<sup>44</sup> *Declaración*, Prólogo primero para el piadoso lector, sin fol.

<sup>45</sup> FREIS, Wolfgang.: “Becoming a theorist...”

<sup>46</sup> *Declaración*, Prólogo primero para el piadoso lector, sin fol.

Hay, además, otras referencias a la Capilla Real de Granada en la obra de Bermudo: a propósito de su órgano<sup>47</sup>, al referirse a la excelente manera de echar contrapunto de sus cantores<sup>48</sup> o al observar la notación colorada de sus antiguos libros de canto<sup>49</sup>. En otra ocasión, refiere incluso haber oído cantar a “una donzellita hija de un cantor de Granada”<sup>50</sup>.

Por otro lado, la segunda carta de Bernardino de Figueroa en la edición de la *Declaración* de 1549, a la que me he referido antes, cita también a los vihuelistas de Granada Martín y Hernando de Jaén, a los que se habría pedido examinar las partes referidas a su instrumento<sup>51</sup>. También los Jaén son señalados como excelentes tañedores por Bermudo en sus escritos<sup>52</sup> y de ellos se sabe que incluso tañeron la vihuela de siete órdenes que había inventado Bermudo y “cognoscieron en ella los primores”<sup>53</sup>.

Todas estas citas demuestran la importante presencia de Bermudo en Granada y la estrecha relación que mantuvo con sus músicos, especialmente en el entorno de sus dos principales instituciones religiosas.

Otro centro geográfico relacionado con la obra de Bermudo es, naturalmente, Alcalá de Henares, en cuya universidad, según propio testimonio, adquirió los primeros conocimientos sobre música a partir de las matemáticas, oídas quizá al catedrático Pedro Ciruelo (1470-1554)<sup>54</sup>. No se conocen las fechas exactas en las que estuvo en esta ciudad, pero cabe deducir, a partir de este pasaje de la *Declaración*, que coincidió allí con el arzobispo don Alonso de Fonseca y Ulloa:

“En la extremada capilla del reverendísimo arzobispo de Toledo, Fonseca de buena memoria vi tan diestros cantores hechar contrapunto, que si se puntara, se vendiera por buena composición”<sup>55</sup>.

<sup>47</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 52, fol. 90v: “Los órganos de la Capilla Real de Granada lo tenían [el fa entre Gsolreut y Alamire] en el tiempo del músico Vela Núñez, y el que ahora tienen, no es cumplido fa”.

<sup>48</sup> *Declaración*, libro quinto, capítulo 15, fol. 128: “En la no menos religiosa que doctissima Capilla Real de Granada ay tan grandes habilidades en contrapunto, que otros oydos más delicados que los míos eran menester para comprehenderlas, y otra pluma para explicarlas”.

<sup>49</sup> *Arte tripharia*, capítulo 24, fol. 22: “Los puntos que nosotros hazemos negros, antiguamente fueron colorados, como se puede ver en la Capilla Real de Granada”. Este comentario desaparecerá en la edición de 1555, *Declaración*, libro segundo, capítulo 25, fol. 26v.

<sup>50</sup> *Declaración*, libro primero, capítulo 13, fol. 12: “Una donzellita hija de un cantor de Granada oy cantar, y abaxaba un tono y lo subía con dos movimientos”.

<sup>51</sup> *Libro primero*, “Esta es una carta...: “Y en lo que toca a los instrumentos lo vieron Gregorio Silvestre, y don Joan tañedores sabios de tecla, y Martín de Jaén y su hijo Hernando de Jaén, y otros que lo son de vihuela”. Sobre Silvestre, Doiz, Figueroa y los Jaén, veáanse los artículos correspondientes en *DMEH*.

<sup>52</sup> Los Jaén se citan en la *Declaración*, libro segundo, capítulo 35, fol. 29v.

<sup>53</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 78, fol. 104: “Los dos examinadores deste libro en Granada la provaron, y cognoscieron en ella los primores ya sumados, y otros muchos que por razón de brevedad no declaro”.

<sup>54</sup> *Declaración*, libro primero, capítulo 1, fol. 1: “Dios por su infinita bondad me avía dado alguna inteligencia en Música mayormente después que en la famosa y doctissima universidad de Alcalá oy las mathemáticas”.

<sup>55</sup> *Declaración*, libro quinto, capítulo 15, fol. 128.

Por lo que se sabe, don Alonso de Fonseca residió en Alcalá durante el tiempo que ocupó la sede toledana, entre 1523 y 1534, año de su muerte. Sería sucedido en el arzobispado toledano por don Juan Pardo Tavera<sup>56</sup>.

En el sur, Bermudo menciona también la ciudad de Jerez de la Frontera, en la que se asentaba uno de los importantes monasterios franciscanos de la Bética, aunque no queda claro si el testimonio que transmite fue recogido de forma presencial o de oídas:

“No piensen algunos (como dixo uno en Xerez de la Frontera) que bastan estos libros para hazer a uno tañedor sin trabajo”<sup>57</sup>.

Es también más que probable que Bermudo se hubiese movido con relativa soltura entre el selecto grupo de personalidades del ámbito musical sevillano. Quizá frecuentó allí a Juan de Villada, racionero de su catedral, citado entre los organistas excelentes<sup>58</sup>. En el mismo círculo profesional y eclesiástico se encontraba Alonso de Mudarra, entonces canónigo en la catedral, quien había publicado sus *Tres libros en cifra para vihuela* en la misma imprenta de Juan de León en 1546. También López, “músico del señor duque de Arcos”, vinculado, por tanto, a la casa de Marchena donde sirve Cristóbal de Morales. Pero sobre todo, en una ocasión, Bermudo cita un encuentro con Miguel de Fuenllana, “tañedor de la señora marquesa de Tarifa”, lo que no deja lugar a dudas sobre las conexiones personales del fraile franciscano<sup>59</sup>. Todos estos tañedores aparecen elevados igualmente al rango de excelentes en la *Declaración de instrumentos musicales*<sup>60</sup>. En cuanto a “componedores”, además de Morales, pertenecía a ese ámbito profesional y geográfico el maestro Juan Vázquez, al menos desde 1551, año en el que publica sus *Villancicos y canciones* también en la imprenta ursonense de Juan de León<sup>61</sup>, obra ponderada igualmente por Bermudo<sup>62</sup>.

Definidos estos centros de actividad, digamos que, en realidad, los círculos musicales frecuentados por Bermudo podrían ampliarse notablemente si tomamos a la letra sus palabras en la *Declaración*:

“Apenas ay músico en España, y fuera della que personalmente, o por sus obras no lo aya comunicado, y del deprendido, y assí tenido por maestro”<sup>63</sup>.

Sin embargo, las posibilidades de encuentros personales con otros excelentes tañedores, como mosén Vila en Barcelona, Francisco de Soto o Antonio de Cabezón en el entorno de la Corte<sup>64</sup>, Valderrábano o Narváez<sup>65</sup>, así como con otros maestros “componedores” como Baltasar Téllez<sup>66</sup>, son posibles, pero indemostrables por ahora. En el caso del vihuelista granadino Luis de Guzmán, citado en varias ocasiones en la *Declaración* a

<sup>56</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Alonso\\_de\\_Fonseca\\_y\\_Ulloa](http://es.wikipedia.org/wiki/Alonso_de_Fonseca_y_Ulloa) (acceso enero 2014).

<sup>57</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 1, fol. 60.

<sup>58</sup> *Arte tripharia*, fol. 24r y *Declaración*, 1555, fol. 60v.

<sup>59</sup> *Declaración*, libro segundo, capítulo 36, fol. 30r: “[...] según que al curioso músico Miguel de Fuenllana tañedor de la señora marquesa de Tarifa vi hazer a mi instancia excelentemente”.

<sup>60</sup> *Declaración*, libro segundo, capítulo 35, fol. 29v.

<sup>61</sup> VÁZQUEZ, Juan: *Villancicos y canciones... a tres y a quatro*, Osuna, Juan de León, 1551.

<sup>62</sup> Por ejemplo, *Declaración*, libro cuarto, capítulo 51, fol. 99v. También, libro cuarto, capítulo 1, fol. 60.

<sup>63</sup> *Declaración*, Prólogo segundo para el piadoso lector, s.fol.

<sup>64</sup> Todos citados en la *Declaración*, fol. 60v. Cabezón y Soto, también en el *Arte tripharia*, fol. 24.

<sup>65</sup> Citados en la *Declaración*, libro segundo, capítulo 35, fol. 29v y libro cuarto, capítulo 73, fol. 101, por ejemplo.

<sup>66</sup> Muy elogiado por Bermudo, especialmente en *Declaración*, libro cuarto, capítulo 71, fol. 99v.

propósito de sus habilidades, Bermudo sólo pudo conocerlo por referencias, ya que había muerto en 1528, pero posee o ha visto su música en cifra, que pondera igualmente<sup>67</sup>. Todo ello no es óbice para que se pueda afirmar que la posibilidad de contacto con esos músicos y/o con sus obras debe ser considerada una de las fuentes de información más importantes de las manejadas por Bermudo para la confección de sus libros, al margen de las autoridades bibliográficas que cita<sup>68</sup>.

En cualquier caso, esos círculos definirán, a mi parecer, tres rangos de influencia en el pensamiento y en la acción editorial de Bermudo. Por un lado, la familiaridad con las disciplinas académicas universitarias posibilitarán su acercamiento a la música desde una perspectiva “científica”, ya que no especulativa, en la que todo puede ser explicado y demostrado conforme a peso, medida y razón. Por otro, la frecuentación de los músicos prácticos, maestros de capilla, cantores, organistas y tañedores de vihuela, en centros musicales hispanos de primer nivel, como Sevilla, Granada o Toledo, nos asegura una familiaridad con las prácticas de su tiempo, de las que Bermudo es testigo atento y fiel transmisor. Por último, su relación con músicos o aspirantes a músicos alejados de la metrópoli impulsará, a buen seguro, sus deseos de realizar una aportación significativa en el campo de la enseñanza, mediante la publicación de sus obras. Como más tarde se verá, los contenidos de éstas estarán organizados de forma sistemática y a la vez gradual, de manera que puedan satisfacer las necesidades y expectativas de una amplia gama de probables lectores, desde los principiantes hasta los músicos prácticos y especulativos.

### **I.1.- Otros aspectos de la *vita***

Los autores que han abordado el estudio de la figura de Bermudo suelen aceptar que no ejerció profesión musical alguna, ni en el seno de la orden franciscana ni fuera de ella<sup>69</sup>. No obstante, por un testimonio de la *Declaración*, cabe inferir que tañía el órgano y que hubiera podido enseñar a otros:

“Los que de los tales [bárbaros tañedores] toman lición, no entienden quanto mal les causan. Destruyen los tales las buenas habilidades de los discípulos, instruyéndolos con mal ayre de Música. Quedan quasi impossibilitados para ser buenos tañedores. Cuento verdad, que algunas vezes me he visto en gran trabajo con tañedores de órgano, para hazerlos dexar el mal ayre de tañer, y del todo no poder con ellos”<sup>70</sup>.

En realidad, teniendo en cuenta el contexto en el que Bermudo escribe así como sus aportaciones al mundo instrumental, difícil sería imaginar que no se hubiese podido aprovechar él mismo de sus cifras para tañer en el monacordio, el órgano o la vihuela ni que hubiese puesto en práctica sus instrucciones personalmente.

---

<sup>67</sup> Así, por ejemplo, *Declaración*, libro segundo, capítulo 36, fol. 30v: “Dízenme que el studioso músico Guzmán tenía la dicha habilidad”. Otras referencias en *Declaración*, fol. 38v, 93v y 95. Sobre Guzmán puede verse el artículo en *DMEH* firmado por John Griffiths.

<sup>68</sup> Sorprendentemente, ni Stevenson ni Otaola toman en consideración este aspecto esencial en sus respectivos trabajos de referencia.

<sup>69</sup> Basándose para ello en un testimonio del propio Bermudo: “[...] yo abscondido y criado desde los quinze años en la observancia de la religión franciscana, donde no ay exercicio de Música, y no siendo la Música de mi profesión [...]. *Declaración*, Prólogo segundo al piadoso lector, s. fol.

<sup>70</sup> *Declaración*, libro segundo, capítulo 35, fol. 29v.

Pero hay otra faceta de la personalidad de Bermudo frecuentemente pasada por alto, de enorme importancia: la de constructor de órganos. En repetidas ocasiones se refiere a un órgano por él construido que, sin duda, se identifica con el “órgano de Baeza” citado varias veces en la *Declaración*<sup>71</sup>. De él sabemos que tenía un teclado de 45 teclas (C,D,E,F,G,A-c’’) <sup>72</sup> y que incluía “una mistura de dezenas”<sup>73</sup>, lo que constituye el primer testimonio concreto de introducción del cuarto armónico en la composición del lleno del órgano en España. Seguramente, éste u otro de sus instrumentos se distinguiría por la forma novedosa de construir el somero, la capa y la reducción<sup>74</sup>, así como por incorporar un temple de su invención<sup>75</sup>. Parece que durante la construcción de éste u otro instrumento contó con la ayuda de un carpintero, que habría aprendido el oficio de constructor de órganos con fray Juan<sup>76</sup>. No es imposible que este carpintero fuese el mismo Juan Martínez Lechuga que quedó en la ciudad de Baeza capaz de afinar cualquier instrumento según el nuevo temple, tal como nos asegura Bermudo en la *Declaración*<sup>77</sup>.

Así, el nombre de fray Juan Bermudo se inscribe en la larga lista de organeros franciscanos que se documentan en España a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII, algunos de ellos dotados, sin duda, de gran genialidad, como fue el caso de fray Antonio Llorens o de fray Joseph de Echevarría<sup>78</sup>.

No obstante, Bermudo se refiere a veces, en general, a “los instrumentos que por mi industria se hazen”<sup>79</sup>, lo que podría ser indicativo, teniendo en cuenta la habilidad de Bermudo en el manejo del compás, y especialmente si contaba con la ayuda de un carpintero, de su pericia para la construcción de monacordios u otros instrumentos de tecla. Tanto más cuando la construcción de este tipo de instrumento está bien documentada en el área sevillana desde el siglo XV<sup>80</sup>. Todo ello sin entrar a especular si su “taller” no habría sido también capaz de fabricar incluso las harpas o vihuelas que describe en la *Declaración*.

<sup>71</sup> *Declaración*, libro segundo, capítulo 19, fol. 25v; Prólogo segundo al piadoso lector, s. fol.

<sup>72</sup> *Declaración*, libro segundo, capítulo 19, fol. 25v: “Los instrumentos que por mi industria se hazen, tienen los veynte y ocho signos, aunque el órgano de Baeza tiene veynte y nueve, según algunos instrumentos vienen de Flandes”.

<sup>73</sup> *Declaración*, prólogo segundo al piadoso lector, sin fol.: “La séptima [cosa nueva] es poner una mistura de dezenas, la qual por ser consonancia imperfecta ninguno la ha osado poner, y en mi órgano la puse”.

<sup>74</sup> *Declaración*, prólogo segundo al piadoso lector, sin fol.: “La sexta [cosa nueva] es, que en el modo de hazer el órgano ay cosas particulares, assí como el somero ser de pedaços, y la capa, y la reducción por vía de romana”.

<sup>75</sup> Sobre esta cuestión, ver más abajo y también parte II, apartado IV.

<sup>76</sup> *Declaración*, Prólogo primero para el piadoso lector, s. fol.: “[...] y otros me tienen por enemigo, mayormente porque enseñe un carpintero a hazer órganos [...]”.

<sup>77</sup> *Declaración*, Prólogo segundo al piadoso lector, s. fol.: “Es la undécima [cosa nueva], que todos los instrumentos hasta ahora hechos ay artificio para que afinándolos se tangan todos los semitonos. Para hazer lo sobredicho en fin del libro sexto daré algunos generales avisos. Pero el que puntualmente lo quisiere hazer sepa que ay demostración para ello, y en la cibdad de Baeça quedó un maestro que se llama Juan Martínez Lechuga poderoso para lo sobredicho”.

<sup>78</sup> Para una lista de organeros franciscanos en España: BARRERO BALANDRÓN, José María y DE GRAAF, Gerard A.C.: *El órgano de Santa Marina la Real de León y la familia de Echevarría, organeros del Rey*, Universidad de León, 2004.

<sup>79</sup> *Arte tripharia*, fol. 19v

<sup>80</sup> Para una panorámica sobre esta cuestión, GESTOSO Y PÉREZ, José: *Ensayo de un diccionario de artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla, 1899.

En cuanto a esta faceta, hay que considerar, finalmente, que ninguna de las autoridades citadas por Bermudo<sup>81</sup> escribió ningún arte sobre los instrumentos musicales, de modo que cabe suponer que todos los contenidos referidos al órgano, al monacordio, al harpa y a la vihuela incluidos en sus libros proceden, en principio, de su propia industria o del aprendizaje recibido de otros artesanos<sup>82</sup>.

Queda aún un aspecto por estudiar en profundidad en la *vita* del teórico franciscano: la relación que pudo haber existido entre fray Juan Bermudo y Luis Venegas de Henestrosa. Ambos habían nacido en la ciudad de Ecija en torno a las mismas fechas y, aunque sus itinerarios vitales son muy diversos, sus aventuras editoriales guardan evidentes similitudes en cuanto a propósito y contenidos<sup>83</sup>. La más significativa para lo que aquí nos interesa es el hecho de que ambos estuviesen inmersos en una dinámica de producción de materiales pedagógicos cuya médula era el desarrollo de sistemas de cifra para tañer y eventualmente cantar, según se verá.

## II.- Las obras

Los detalles de las tres publicaciones de fray Juan Bermudo que han llegado hasta nosotros figuran en el encabezamiento de este capítulo. No se trata de tres impresos completamente independientes, pues la *Declaración de instrumentos musicales* de 1555 recoge la práctica totalidad de los contenidos de los dos anteriores<sup>84</sup>. Esto explica que la mayor parte de los estudios sobre la obra de Bermudo se hayan centrado en esta edición, considerando las otras como secundarias<sup>85</sup>. En realidad, como ha mostrado especialmente Freis<sup>86</sup>, la aproximación a la figura de Bermudo a través de los tres impresos no sólo permite estudiar las diferencias y variantes que se presentan entre ellos, sino calibrar el proceso de maduración intelectual del autor y, sobre todo, el proceso de ampliación de objetivos en un proyecto de gran alcance. No obstante, digamos desde ahora que el *Arte tripharia*, a diferencia del *Libro primero*, se nos presenta como una obra cerrada, con total independencia de las otras, con identidad y objetivos diversos, independientemente de que sus contenidos se reutilizaran para la *Declaración* de 1555. Por otra parte, el mismo Bermudo consideraba al *Arte tripharia* como introducción al resto sus libros<sup>87</sup>, razón por la que sus contenidos se retoman en las partes iniciales de la *Declaración*.

<sup>81</sup> Para una lista de esas fuentes STEVENSON, Robert: *Juan Bermudo*, parte III; OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma: *Tradición y modernidad...*, capítulo 2. A estas autoridades habría que añadir los contactos personales con músicos de su tiempo a los que me he referido anteriormente.

<sup>82</sup> No parece plausible que, habiendo fuentes concretas para esos contenidos, Bermudo optase por dejar de mencionar su procedencia. No obstante, puede leerse lo que se dice en el capítulo dedicado al *Livre plaisant*, apartado III, a propósito de la difusión en España de los impresos de Virdung, Vorsterman, Agricola y Luscinius, por ejemplo.

<sup>83</sup> Sobre esta cuestión, CEA GALÁN, Andrés: “Écija: encrucijada de los organistas españoles”, discurso de ingreso como académico correspondiente en la Real Academia de Ciencias, Letras y Artes Luis Vélez de Guevara de Ecija (en prensa). Véase también, Venegas, partado I.4.

<sup>84</sup> Para una tabla de concordancias entre capítulos de las tres obras, FREIS, Wolfgang: “Becoming a theorist... y OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma: *Tradición y modernidad...* p. 463-9.

<sup>85</sup> Así, por ejemplo, el grueso del trabajo de Stevenson es una “Synopsis of the 1555 *Declaración*”, formato que sigue, en general, también Otaola.

<sup>86</sup> FREIS, Wolfgang: “Becoming a theorist...”

<sup>87</sup> *Arte tripharia*, capítulo 40, fol. 39v.



Puerta de acceso al universo musical, científico, filosófico, retórico y pedagógico de ese *corpus*, tan rico como extenso, lo constituyen también los prólogos y epístolas incluidos en cada edición. Nos presentan tanto las motivaciones del autor para abordar la impresión de sus obras como los objetivos que persigue, además de anticipar algunos de los contenidos más relevantes. Además, aquí y allá, encontramos en los libros de Bermudo “avisos” particulares. Su intención suele ser reconducir al lector en una determinada dirección de lectura o de comprensión en relación con los temas concretos que se estén abordando, complementando muchas veces informaciones ya conocidas por los prólogos.

Es mucha la importancia que el propio Bermudo concede a estos prólogos y avisos como herramienta de comprensión de su obra, en tanto en cuanto iluminan el camino durante el proceso de lectura y comprensión de sus escritos. Además, se trata en todos los casos de textos de excelente factura discursiva y de gran belleza conceptual, por lo que invito al lector a realizar una lectura completa de ellos de inmediato si aún no lo hizo.

Desgraciadamente, la edición facsímil de la *Declaración* de 1555 publicada por Bärenreiter<sup>88</sup> no contenía ninguno de sus dos prólogos, el primero de los cuales era una revisión del *Prólogo general para toda la obra* que Bermudo había incluido en el *Libro primero* de 1549. Al usar esta edición facsímil como única fuente, algunos estudios sobre la obra de Bermudo se presentan incompletos y con inexactitudes que afectan a la comprensión de los contenidos, de donde derivan puntos de vista erróneos sobre las aparentes contradicciones de su discurso y sobre la capacidad del autor<sup>89</sup>. Aunque este problema no existe en los trabajos de referencia de Stevenson, Freis y Otaola, que sí tomaron en consideración estos prólogos a partir de las ediciones originales, creo que vale la pena revisarlos aquí desde nuevos puntos de vista con el fin de iluminar mejor cuanto hayamos de decir de la cifra, principal asunto que nos compete.

Se tratará primero de las motivaciones de Bermudo en relación a sus proyectos editoriales, que se deducen, sobre todo, de los prólogos de 1549 y 1550. Más tarde, intentaré explorar los aspectos metodológicos y pedagógicos, concentrados fundamentalmente en los prólogos de 1550 y 1555. Por fin, se abordará el estudio de los objetivos que se traza Bermudo con relación a los contenidos de la *Declaración* de 1555, basándome, sobre todo, en sus prólogos de 1549 y 1555.

### III.- Las motivaciones

Como es habitual en impresos del mismo periodo, las motivaciones que llevan al autor a enfrentar su empresa editorial forman parte esencial de los prólogos. En el caso de Bermudo, tales motivaciones aparecen expuestas con claridad tanto en el *Prólogo general de toda la obra para el lector del Libro primero de la declaración de instrumentos* de 1549 como en el *Prólogo epistolar del Arte tripharia* del año siguiente. Hagamos una incursión en estos textos con el fin de penetrar mejor el espíritu de los escritos de fray Juan Bermudo.

<sup>88</sup> BERMUDO, fray Juan: *Declaración...*, Documenta musicologica, Kassel, Bärenreiter, 1958.

<sup>89</sup> A este problema se refiere especialmente FREIS, Wolfgang: “Becoming a theorist...”

### III.1.- *Libro primero: Prólogo general de toda la obra para el lector (1549)*

Cuando el padre fray Gómez de Llanos otorgó la licencia para la impresión del *Libro primero de la declaración de instrumentos*, el 1 de agosto de 1549, se dirigía a fray Juan Bermudo llamándolo “predicador egregio y confesor benemérito”<sup>90</sup>. No debe extrañar, por tanto, que su *Prólogo general de toda la obra para el lector*<sup>91</sup> adquiriera el estilo de un sermón. En él, Bermudo glosa primero diversos pasajes de San Agustín, de los evangelios de San Mateo, de San Marcos y de San Lucas, así como de la Carta de San Pablo a los Corintios<sup>92</sup>, teniendo como asunto de fondo la relación entre ciencia y caridad. El tema sirve para presentar al lector la justificación y la finalidad de su empresa editorial y, más tarde, su estructura y método expositivo. Manifiestamente, la importancia de este prólogo-sermón, que Bermudo retoma casi a la letra en la edición de la *Declaración* de 1555<sup>93</sup>, es capital para entender el proceso de redacción y publicación de los tres impresos, así como sus objetivos, contenidos y metodología.

Aunque Stevenson, Freis u Otaola analizaron estos prólogos en sus respectivos trabajos<sup>94</sup>, sorprende que no dedicasen apenas un corto comentario a la cuestión de la caridad cristiana, asunto primordial en ese texto y preocupación principal de Bermudo<sup>95</sup>. Tanto más cuando es este argumento el que mueve también otros proyectos editoriales aquí estudiados, como el de Luis Venegas de Henestrosa o el de Lucas Ruiz de Ribayaz<sup>96</sup>.

Según refiere Bermudo, en la España de su tiempo, están “las artes quasi muertas”<sup>97</sup>. Una de las razones de ello es que los maestros “no quieren enseñar lo que saben”:

“Es tanta la sed y cudicia, y avaricia de algunos, que les pesa si otro sabe algún primor, y más si los veen comunicar [...] Lo que Dios por su misericordia, y clemencia les dió, antes se quieren yr al infierno con todo ello, que comunicarlo en parte, a los que pueden servir a Dios”.

La comunicación del conocimiento y de las habilidades recibidas por la gracia de Dios, es un ejercicio de caridad cristiana que lleva no sólo a la multiplicación del conocimiento sino también a la edificación personal:

“La ciencia, dize [San Pablo], eleva y ensobervece al hombre, empero la charidad ediffica. La ciencia que no está engastada en charidad, conviértese en locura, y en ygnorancia”.

Así, lo escrito en los libros no es “sino para los ygnorantes que de nuevo dessean saber, y de presto venir con artificio a entender infaliblemente lo que cantan y tañen. Assí que,

<sup>90</sup> *Libro primero de la declaración de instrumentos*, fol. 2. La misma licencia se reimprimió en el *Arte tripharia*, fol. 2.

<sup>91</sup> *Libro primero*, fol. 7v-11v.

<sup>92</sup> Según las referencias en el margen y en el cuerpo del texto del *Libro primero* de 1549.

<sup>93</sup> *Declaración*, 1555, Prólogo primero para el piadoso lector, s. fol. Para las diferencias entre ambos prólogos, STEVENSON, Robert, *Juan Bermudo*, p. 13-16 y FREIS, Wolfgang: “Becoming a theorist...”

<sup>94</sup> STEVENSON, Robert: *Juan Bermudo*, especialmente p. 17-26; OTAOLA, Paloma: *Tradición y modernidad...*, especialmente p. 21-24 y 28-32.

<sup>95</sup> Sin citar el término “caridad”, Stenvenson se refiere únicamente a la “philippic” de Bermudo en el tránsito entre las p. 16-17 de su libro.

<sup>96</sup> Véanse Venegas, II.1 y Ribayaz, I.

<sup>97</sup> Todas las citas que siguen se extraen del *Prólogo general de toda la obra para el lector* del *Libro primero*, según la versión impresa como *Prólogo primero para el piadoso lector* en la *Declaración* de 1555, excepto las indicadas en otro sentido.

para los que dessean, quieren, y pueden ser discípulos escrivio”. Es, por tanto, el deseo de comunicar el conocimiento adquirido el que mueve a fray Juan Bermudo, para evitar ser condenado por su falta de caridad:

“Viendo pues, que en España ay tan altos entendimientos, tantos hombres áviles y deseosos de saber, y algunos de los que lo podían enseñar tan dignos de reprehensión, y castigo, por no ser yo uno de ellos, quise tomar este nuevo trabajo de poner en arte (assí para el tañer como para el modo de obrar) algunos instrumentos [...]”.

Estos mismos aspectos de la relación entre ciencia y caridad aparecen declarados en el texto de la licencia de fray Gómez de Llanos para el *Libro primero* de 1549<sup>98</sup>:

“Como por el paternal cuydado y officio [...] sobre mis ombros impuesto, a mí convenga (no sólo repremir y castigar a los ociosos, mas) con toda solicitud promover, y dar graciosos favores a los que en sanctos exercicios se ocupan, y el sancto Evangelio nos manda bolver a nuestro señor con usura el talento de su misericordia recebido, y nuestra vida y regla es bivir no para nosotros solos, sino para utilidad y procecho del puebo christiano...”

Se trata, por tanto, de un proceder asociado en concreto a la propia vida y regla franciscana, de modo que fray Juan pretende ejercitar esta virtud incluso exponiéndose a los juicios de los críticos y envidiosos, de los que ya tiene experiencia, sin ninguna otra justificación u obligación contraída:

“Más quiero caer en su desgracia, que en la de Dios, porque él me dió (sin yo merecerlo) que entendiese los dichos instrumentos, y abilidad para darlos a entender. Y como graciosamente lo recibí, sin precio de alabanza humana, sin ruegos de amigos, sin fuerça de superior lo pretendo comunicar”.

Sobre esta cuestión se vuelve en la conclusión del *Libro primero*, en el estilo de una *peroratio* para el sermón inicial:

“Aun sin mandamiento son obligados los músicos a enseñar. Obra de misericordia es enseñar al que no sabe. Leed todo el evangelio, y no hallaréys, que el día del juyzio se porná en cuenta a los buenos y malos christianos, sino las obras de misericordia. Todos tenemos a ello gran obligación y particularmetne la tienen los señores, prelados, y los músicos señalados con gracias particulares. Si mirassen los que alguna abilidad tienen cómo de Dios la recibieron, no sería pesadumbre comunicarla con el próximo. El que mirasse con qué liberalidad nuestro misericordissimo Dios le hizo señaladas mercedes, en señarlarlo con gracias particulares, holgaría, y lo ternía en buena suerte, servir a Dios con ellas en los próximos. Dios por su infinita misericordia y bondad te dió gracias particulares, y con la mesma misericordia no las comunicó a los otros, porque ellos tengan paciencia, y humildad viendo en ti resplandecer con los dones de Dios, y tú tengas ocasión de merecer enseñando a los que no saben. Da gracias a Dios, que por tu provecho spiritual no hizo al otro sabio, y enseña, lo que Dios te ha dado porque no seas castigado. Lo que en esta vida sembrare el hombre, cogerá en la hora de la muerte [...] El que enseñare en este mundo la sciencia que Dios le ha dado, thesoro haze en el cielo. Pues da poco y recibirás mucho. Castiga Dios a los que absconden el talento, y dones que él da, porque quiere que con ellos granjeemos, y los comuniquemos a los que tienen de ellos necesidad. La causa potíssima porque he hecho estos libros de Música fue ésta. Todo lo que Dios (por el merecimiento de muchos buenos que estos libros leerán) me ha dado a entender he dicho”<sup>99</sup>.

<sup>98</sup> *Libro primero*, licencia, fol. 2.

<sup>99</sup> *Libro primero*, capítulo 50, De la conclusión de este libro, fol. 142-144.

En un sentido más amplio, estas declaraciones de Bermudo habría que relacionarlas con el concepto de *urbanitas*, que entronca con la más pura filosofía renacentista. Todo ello no sólo justifica el inicio de una extraordinaria aventura editorial en 1549 sino también, en mi opinión, el proceso mismo de gestación, edición, revisión y reelaboración de la obra, que debería llevarnos más allá de la edición de 1555, según se dirá luego.

No acaban con esto los asuntos tratados en este primer prólogo. Bermudo presentará ya aquí una síntesis de los contenidos y objetivos de su *Declaración de instrumentos musicales*, que analizaremos de forma conjunta más tarde. Además, incita al lector a proceder de forma honesta y perseverante para asegurarse una buena comprensión de esos contenidos:

“Suplico al lector christiano, no juzgue hasta que todos mis libros aya leído, y entendido, si quiere acertar, y esto pediré muchas vezes [...] Leed una vez qualquiera de mis libros, aunque no los entendays, y después lo entenderays poco a poco. Lo que en un libro no entiéndièdes, en otro hallareys claro. Tened paciencia, suffrimiento, y perseverancia, que en estilo van, que de los abiles y perseverantes se dexarán entender”.

Como veremos, Bermudo volverá con insistencia sobre estos últimos avisos en el *Prólogo al lector* del *Arte tripharia* de 1550.

### III.2.- *Arte tripharia: Prólogo epistolar (1550)*

En el *Prólogo epistolar del autor* incluido en el *Arte tripharia* de 1550<sup>100</sup>, Bermudo no alude ya de forma expresa a la caridad, sino a otra virtud cristiana: la gratitud. De su texto se desprende que, como predicador, había estado en el monasterio de Santa Clara de Montilla (Córdoba) durante la Cuaresma de 1549. La abadesa, doña Isabel Pacheco, hija del marqués de Priego, le expresaría la voluntad de que su sobrina, doña Teresa Manrique, hija del cuarto marqués de Osorno, “en breve tiempo supiese cantar para el servicio del officio divino, y tañer para su sancto exercicio”, pues deseaba realizar su profesión en el convento<sup>101</sup>. A resultas de la petición de doña Isabel, insinuada o explícita, fray Juan Bermudo decide redactar “tres artezicas breves, una de canto llano, otra de canto de órgano, y la tercera de tañer órganos” como gesto de gratitud por los favores recibidos durante su estancia en el convento. Lo hace así porque “era cosa p[ro]lixia ser enseñada por quatro libros que de Música tengo compuestos”, alusión precisa a cuatro de los libros que compondrían la *Declaración de instrumentos musicales*, de los cuales el primero había visto la luz en septiembre de 1549.

De este *Prólogo epistolar*, dirigido a la abadesa doña Isabel Pacheco, dedicataria del libro, se infiere que el *Arte tripharia* es una obra hecha *ex-profeso*, como muestra de gratitud y con el fin de facilitar la consecución del deseo expresado: que doña Teresa adquiriese los rudimentos de la música y del arte de tañer para poder servir a su profesión de monja en el oficio divino. No obstante, las miras de las “tres artezicas breves” del *Arte tripharia* se amplian al decidir Bermudo acometer su impresión:

<sup>100</sup> *Arte tripharia*, Prólogo epistolar del autor, fol. 3r-4r, de donde se extraen las citas y la información que sigue.

<sup>101</sup> Para la identificación de los personajes aquí presentados, STEVENSON, Robert: *Juan Bermudo*, especialmente p. 11-12.

“Sufficientes son para dar en alguna manera noticia de la Música, mayormente a religiosas, que son estudiosas, y no pretenden saber, sino el officio divino. Creo que en breve tiempo aprovechará la señora doña Teresa por esta manera de practicar la Música. Y porque tanto mejor es el bien, quanto más comunicado, trabajé (no sin falta de costa) de imprimirlos para el provecho de nuestra España”.

Parece claro, por tanto, que el *Arte tripharia* no formaba parte del plan de redacción de la *Declaración de instrumentos musicales*. Es más, según se leerá en el *Prólogo segundo al piadoso lector* de la edición de 1555, la confección del *Arte tripharia* habría venido a trastocar en algún modo los planes editoriales iniciales de Bermudo.

#### IV.- Aspectos metodológicos y pedagógicos

Vayamos ahora a los aspectos metodológicos y pedagógicos que trascienden de la lectura del *Prólogo al lector* del *Arte tripharia* y del *Prólogo segundo para el piadoso lector* de la *Declaración* de 1555. Su análisis resultará esencial para comprender mejor la orientación de los escritos de Bermudo y permitirá una mejor comprensión de sus contenidos.

##### IV.1.- *Arte tripharia: Prólogo al lector (1550)*

El *Prólogo al lector* del *Arte tripharia* presenta, de nuevo, una declaración de principios: “Cosa contra razón es enseñar a un principiante lo que no ha menester...”<sup>102</sup>. Así, se hace verdad lo prometido en el prólogo epistolar a doña Isabel Pacheco, según el cual las “tres artezicas breves [...] todo quanto se pudieron abreviar, se abreviaron”<sup>103</sup>. Fray Juan Bermudo expresa en este sentido un deseo:

“Querría de esta arte de Música, quitar toda sophistería, como lo ha hecho el studiosísimo y muy curioso padre fray Francisco Titelman en la lógica y física, y el doctísimo padre fray Luis de Carvajal, guardián de Sanct Francisco en Sevilla en la theología, y como ya lo hazen todos los doctos en lo que escriven”<sup>104</sup>.

Como bien señaló Stevenson<sup>105</sup>, es muy probable que en este fragmento del texto Bermudo aluda de forma directa a una obra de fray Luis de Carvajal impresa en Colonia en 1545, *De restituta Theologia liber unus. Opus recens editum in quo lector videbis Theologiam a Sophistica et barbarie magna industria repurgatam*<sup>106</sup>. Pero hay también, sin duda, una reminiscencia del pensamiento de Juan Luis Vives (1492-1540), tal vez a partir de su *Introductio ab sapientiam* de 1524. Esta obra se publicó en castellano en 1545 según una traducción de Francisco Cervantes Salazar, catedrático de retórica de la

<sup>102</sup> *Arte tripharia*, Prólogo al lector, fol. 4-5v.

<sup>103</sup> *Arte tripharia*, Prólogo epistolar del autor, fol. 3v.

<sup>104</sup> Ésta y las citas que siguen proceden de *Arte tripharia*, Prólogo al lector, fol. 4-5.

<sup>105</sup> STEVENSON, Robert: *Juan Bermudo*, p. 17-18.

<sup>106</sup> La obra de Carvajal se reeditó en Amberes en 1547, con adiciones y aclaraciones, bajo el título de *Theologicarum Sententiarum liber*, reeditado luego varias veces, incluso durante los siglos XVII y XVIII. Sobre este personaje y su obra, HIGUERAS MALDONADO, Juan: “Dos humanistas giennenses: Luis de Carvajal (1500-52) y Martín Pérez de Ayala (1504-66)”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 162, 1, 1996, p. 275-87. También LÓPEZ MUÑOZ, Manuel, “Luis de Carvajal”, *Diccionario de humanistas españoles*, 2011, que incluye también importante bibliografía y lista de obras. Accesible en formato digital.

universidad de Osuna, personaje amigo de Bermudo que firma, precisamente, la carta dirigida a doña Isabel Pacheco en el *Arte tripharia*<sup>107</sup>. Además, Bermudo se refiere a Vives en concreto en otra ocasión cuando, hablando de nuevo de ciencia y sofistería, dice:

“De la manera que en todas las sciencias entró corrupción y sophistería (según que lo prueba el notable varón Vives) assí fue en la Música la qual estuvo sepultada más de cient años”,<sup>108</sup>.

Como veremos más tarde, la pretensión de quitar toda “sophistería” del arte de la música llevará a Bermudo a diseñar un particular método expositivo en el que la demostración por razón, peso y medida juega un importante papel. Además, en su plan pedagógico tendrá importancia fundamental su conciencia sobre las capacidades, cualidades y necesidades del probable discípulo. Así, en el *Arte tripharia*, la necesidad de abreviar los contenidos viene determinada por las circunstancias particulares de la destinataria, doña Teresa Manrique:

“Pues trabajaré en estos breves tratados (por abreviar) de poner cada cosa en su lugar, enseñando lo que fuere menester según las qualidades de las personas”.

En su caso, se trata de una joven que tiene el propósito de profesar en un convento, con la necesidad de aprender lo estrictamente necesario para desempeñarse como cantora y tañedora en el oficio divino, sin otras posibles aspiraciones de mayor alcance en el campo musical, ya fuese práctico o teórico. Es posible que, en la aproximación al caso concreto de doña Teresa por parte de Bermudo y de su preceptora, doña Isabel Pacheco, hubiese podido haber también alguna influencia del pensamiento de Luis Vives, cuya *De institutione feminae christianae* circulaba en España desde su traducción al castellano en 1528.

Pero dejemos ahora estos asuntos, porque lo que nos interesa es comprobar hasta qué punto el *Prólogo al lector* del *Arte tripharia* es, sobre todo, una primera guía para la comprensión de la obra de Bermudo en su integridad y para el entendimiento del modo de proceder en su estudio:

“El principal aviso que al principiante en Música avemos de dar, es general para todos mis libros: y será el modo de estudiarlos. Algunos cantores por no tener modo en estudiar los dichos libros, dicen ser oscuros, difficultosos de entender, y que para mí sólo screví. Si los tales uviessen notado los prólogos, y avisos particulares que en ellos pongo, no fuera menester repetirlos en éste”.

Como puede verse, aparece ya aquí expresada la necesidad de considerar los prólogos y los avisos particulares como una llave para el entendimiento de sus libros. Sus referencias en este texto a “algunos cantores” críticos nos remiten, naturalmente, a las encomiendas de “paciencia, sufrimiento y perseverancia” leídas en el prólogo del *Libro primero* de 1549. Pero hay más ecos de aquel prólogo en éste, pues de la amonestación a esos cantores inconstantes se pasa a recomendar de nuevo el estudio perseverante:

<sup>107</sup> *Arte tripharia*, Carta a la muy illustre y muy reverenda madre doña Ysabel Pacheco, abadesa del monesterio de Sancta Clara de Montilla: Francisco Cervantes de Salazar, cathedrático de retórica de la universidad de Ossuna, fol. 2v. Sobre la relación entre Vives y Cervantes de Salazar, MORENO GALLEGU, Valentín: *La recepción hispana de Juan Luis Vives*, Biblioteca Valenciana, Generalitat Valenciana, 2006, especialmente p. 290-302.

<sup>108</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 11, fol. 65v.

“Quatro libros tengo compuesto en Música, y no ay cosa en ellos que sea obscura para el cantor acertado en estudiar. Digo, que para entender mis libros no ha menester maestro el cantor. El que introduzido estuviere en la Música por este arte y en traer las manos en los instrumentos, entenderá todos mis libros estudiándolos. Lo que en una parte no entendiere, en otra parte lo hallará muy claro”.

Tras esto, por fin se declarará de forma concluyente un aspecto clave para la comprensión de la obra de Bermudo: “Todos mis quatro libros es una obra”.

Naturalmente, se está refiriendo aquí al proyecto de la *Declaración de instrumentos musicales* como un cuerpo doctrinal completo de contenidos indisolubles y no sólo a las “tres artezicas breves” del *Arte tripharia* que aquí se prologan. Por eso insiste en su recomendación de abordar el estudio de todos los libros de forma conjunta y con asiduidad:

“No piense el cantante ser poderoso, o sufficiente (aunque tenga mucha abilidad) para entender uno de mis libros con leerlo sola una vez, y sólo un libro. Todos los ha de leer y estudiar”.

Éste parece ser asunto de capital importancia para Bermudo, pues vuelve sobre ello incluso en el cuerpo del texto de algunos capítulos de la *Declaración* de 1555<sup>109</sup>. El interés en esa lectura atenta y global no sólo persigue la satisfacción del lector sino, naturalmente, la defensa contra aquellos que, sin haber leído completamente la obra y haberla entendido, se mostraran críticos contra el autor, algo sobre lo que Bermudo parece tener experiencia:

“Cognosco cantante, que ha veybte años y más que canta, y no sabe la differencia que ay entre tiempo perfecto y el imperfecto, y está contento, y porque de la primera vez que leyó uno de mis libros, y no lo entendió, quedó descontento. Miren el engaño grande, que ha trabajado veybte años, y no sabe más de cantar dos mínimas en un compasete, y de este tiempo perdido no se descontenta. Y porque en un día no entendió mi libro dize, que para mí sólo screví”<sup>110</sup>.

Naturalmente, la concepción de los libros de Bermudo como un todo afectará también al modo expositivo del propio texto, que tenderá a evitar la repetición de contenidos, con reenvíos de un capítulo a otro o de un libro a otro cuando sea necesario:

“Cosa indigna de los buenos entendimientos fuera declarar una materia todas las vezes que viniesse a propósito. Basta en toda una obra declararla una vez, y todas las vezes que fuere menester, presuponerla, como cosa ya dicha [...] Pues quando viéredes que en un capítulo presupongo alguna cosa, tened por entendido, que hay capítulo expreso de ella en aquel libro, o en otro. Assí que un capítulo y un libro declara a otro”.

Así pues, según lo dicho, está claro que el *Prólogo al lector* del *Arte tripharia* sobrepasa las necesidades de esta corta obra. Se utiliza también para amonestar a los críticos que habían atacado el *Libro primero de la declaración de instrumentos* impreso el año antes, reprehendiéndoles por su falta de perseverancia y por no haber entendido el modo de proceder en el estudio de la obra explicado en su prólogo general. Al mismo tiempo, Bermudo prepara el terreno para la edición de los volúmenes subsiguientes remachando lo ya dicho como *peroratio* al final del texto:

<sup>109</sup> Así, por ejemplo, en los avisos que preceden el “Arte de entender todo género de vihuela”, en la *Declaración*, libro segundo, capítulo 30, fol. 28.

<sup>110</sup> *Arte tripharia*, Prólogo al lector, fol. 5.

“Aunque sean libros para leerse en cathedras, el que guardare los avisos en los prólogos y en otros lugares puestos, se aprovechará de todos ellos”<sup>111</sup>.

Perseveremos aquí, por tanto, en el estudio de estos prólogos antes de seguir adelante en nuestro discurso, con el ánimo de preparar el terreno para cuanto queda por decir.

#### **IV.2.- Declaración: *Prólogo segundo para el piadoso lector* (1555)**

Es éste probablemente el prólogo más importante de los escritos por Bermudo, pues presenta una visión de conjunto sobre su obra al tiempo que ahonda en la cuestión metodológica dentro de un plan pedagógico de gran alcance. En la edición de 1555, este prólogo sigue al *Prólogo primero para el piadoso lector*, que no es sino una reimpresión, con apenas modificaciones, del *Prólogo general de toda la obra para el lector* aparecido en el *Libro primero* de 1549, según se dijo.

De la primera parte de este prólogo se deduce que la idea original de Bermudo habría sido la de imprimir los cuatro libros de la *Declaración de instrumentos musicales* de forma independiente, en una secuencia que habría comenzado en 1549 con la edición del *Libro primero*. Sin embargo, Bermudo cambió de planes en algún momento después de esa fecha:

“Después de aver, piadoso lector, impresso el libro primero de la declaración de los instrumentos musicales, en el qual y en el arte tripharia prometía ciertos libros, acordé de mudar el propósito y emprimir todas mis obras en un volumen y cuerpo, aunque divisas por libros”<sup>112</sup>.

Aparte de otras razones que pudiésemos imaginar, Bermudo expone las causas que motivaron este cambio de parecer. La principal la conocemos ya por el prólogo al lector del *Arte tripharia*:

“Presupuesto (como la experiencia nos tiene enseñado) que un libro de los míos no se puede radicalmente entender sin los otros, luego un cantante que de mis libros uviere de gozar, todos los seys libros (que hablan de Música) deve tener. Pues si los tales que desean ser sabios en la Música han menester todos seys libros, razón es de hallarlos junctos en un volumen [...] Mudé el propósito primero (viendo el provecho que dello resultaría) y ordené el libro presente, en el qual imprimo, no tan solamente lo que tenía por imprimir, sino también lo impresso, aunque mudadas muchas cosas, y otras corregidas y añadidas, y puestos los exemplos en los lugares que fueron menester para la claridad dellas”.

Según lo cual, el impresso de 1555 quedará como un solo volumen dividido en seis libros, donde se incluye el *Libro primero*, ya impresso en 1549, más el *Arte tripharia*, ambos con correcciones y adiciones, añadiendo también los otros tres libros de la *Declaración* que presumiblemente estaban ya preparados hacia 1550<sup>113</sup>, además de un material enteramente nuevo. Teniendo en cuenta que los contenidos del *Libro primero*

<sup>111</sup> *Arte tripharia*, Prólogo al lector, fol. 5v.

<sup>112</sup> *Declaración*, 1555, Prólogo segundo para el piadoso lector, s. fol., de donde proceden las citas que aquí siguen.

<sup>113</sup> La licencia de fray Gómez de Llanos para el *Libro primero* de 1549 se refiere a “tres libros”. La misma licencia se usará para el *Arte tripharia*. Sin embargo, el *Prólogo epistolar del author* del impresso de 1550 se refiere ya, con claridad a “quatro libros que de Música tengo compuestos”. Sobre esta cuestión, también FREIS, Wolfgang: “Becoming a theorist...”



se reparten ahora entre los libros primero y tercero de la edición de 1555 y que el *Arte tripharia* se presenta prácticamente íntegra repartida entre los libros segundo y cuarto<sup>114</sup>, creo, con Paloma Otaola, que el grueso del plan de 1549 lo constituyen los libros I, III, IV y V de la edición de 1555<sup>115</sup>. Sólo el libro VI (junto al VII, según se verá) parece ser una adición al plan original<sup>116</sup>.

El resultado será una obra enciclopédica, de grandes proporciones y escrita en romance, algo que hasta entonces nadie había realizado en España<sup>117</sup>:

“Arte universal de toda Música hasta ahora en nuestro lenguaje no se ha visto, y como la música sea una de las profundísimas sciencias, ha sido menester escrevir tan largo en ella”.

En la obra se encontrarán contenidos reservados a un selecto grupo de “curiosos” músicos teóricos, pues fray Juan está seguro de que podrá contentar a cada uno de los lectores en la medida de sus necesidades y capacidades:

“Bien sé, que todo no es para todos, porque ay cosas para solos los curiosos, y amigos del compás, y éstas para sólo uno que las ha de entender, las escrivo. Sé que ninguno quedará ayuno, si con atención leyere mis libros, porque ay doctrina para todos”.

Bermudo se dirige a ese hipotético personaje “curioso”, por ejemplo, en el capítulo 15 del libro cuarto de la *Declaración*, cuando ofrece el método por compás de dividir el tono por medio<sup>118</sup>, o en el prologo “para el curioso lector” que antecede al capítulo 75 de la *Declaración*:

“Resta para los músicos curiosos dar artificio de poner los trastes por compás en la vihuela, y quedará más perfecta, por ser más cierto el compás, que el oydo [...] Lo que al presente pretendo, es dar compás con que se pongan los trastes, para que los que no son músicos con facilidad, y certidumbre los pongan, y assí quedará la vihuela más perfecta”<sup>119</sup>.

Tras todo esto, viene ahora el modo de proceder en el estudio de los seis libros de la *Declaración de instrumentos musicales*, asunto de capital importancia sobre el que Bermudo ha insistido ya en los prólogos de 1549 y 1550:

“En todo lo que en música escrivo guardo el orden de la naturaleza procediendo de lo imperfecto a lo perfecto, que primero digo lo que se haze, y si alguna cosa ay que perfectionar, o innovar, se pone en el segundo lugar. Pues hablando en lenguaje común, tracto lo que hazen los músicos prácticos puesto en arte y perfección a mi posible, y para los curiosos algunas vezes paso adelante”.

<sup>114</sup> Para las concordancias entre los tres impresos, STEVENSON, Robert: *Juan Bermudo*, p. 36ss. Para las correspondencias entre los impresos de 1549 y 1550, en forma de tabla, FREIS, Wolfgang: “Becoming a theorist... Para tablas de comparación entre las tres fuentes, OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma: *Tradición y modernidad...*, anexos al capítulo 1, p. 463-69.

<sup>115</sup> OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma: *Tradición y modernidad...*, especialmente p. 23 y 28-9.

<sup>116</sup> En apoyo de esta teoría está la misma “epístola del egregio músico Morales” que encabeza el libro quinto, fechada en Marchena el 20 de octubre de 1550. La teoría de Freis en el artículo citado, pretendiendo que esta carta sea una falsificación del mismo Bermudo, me parecer inverosímil.

<sup>117</sup> Un comentario sobre esta cuestión, comparando las dimensiones de la obra de Bermudo con las precedentes de Guillermo del Podio, Marcos Durán y Francisco Tovar se encuentra en STEVENSON, Robert: *Juan Bermudo*, p. 19-20.

<sup>118</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 15, fol. 68: “Y aunque esta materia parezca a los músicos ser sin provecho, para sólo el curioso y amigo del compás la quiero poner”.

<sup>119</sup> *Declaración*, 1555, libro cuarto, Para el curioso lector, fol. 101v.

Lo mismo se aplicará, por ejemplo, en el “arte de la vihuela” del libro cuarto:

“Lo que en todos mis libros he pretendido, que es primero declarar y poner por arte lo que hazen los músicos prácticos, y después si ay alguna cosa nueva dezirla para los que la quissieren seguir, assí lo haré en la materia de la vihuela”<sup>120</sup>.

La *dispositio* del discurso en su integridad sigue, por tanto, el *ordo naturalis*, desde lo más simple a lo más complejo, según un sistema de progresivo perfeccionamiento conceptual. Por tal razón, al principio de cada asunto, el estilo de la *narratio* es meramente descriptivo, circunscrito a los usos y prácticas musicales de su tiempo, que Bermudo toma de las autoridades y fuentes a su disposición. Estas fuentes se recogen primeramente en una lista de autoridades citada al principio del *Libro primero*, se citan luego como anotaciones marginales o se incluyen en el cuerpo del texto<sup>121</sup>. A esas fuentes, en general, se hace mención también expresa en el prólogo segundo:

“En mis libros pretendí poner todo lo que hallé scripto en Música reduziéndolo a nuestro lenguaje, para que si los originales griegos o latinos no entendiesen algunos cantores, la hallassen en romance”.

Con otras palabras, esas fuentes aparecen citadas también en el prólogo epistolar a João III de la edición de 1549:

“Todo lo que he hallado en doctores graves, antiquísimos, y modernos, que podía servir y aprovechar a los cantantes y tañedores, mudé en romance, con sufficiente declaración”<sup>122</sup>.

Insistiendo sobre ello, Bermudo sólo se atribuye, de forma explícita, el modo en el que las ideas tomadas de esas autoridades quedan expuestas en su libro, tanto en cuanto al uso del romance como al artificio:

“Confieso ser ageno todo lo más que he escripto. Sólo el artificio se puede a mí atribuir. Pues la materia antiquíssima es, y por los músicos desde tiempo remoçada, y el modo y estylo de dezirla es nuevo”.

Esto explica que, al tratar del canto llano o del canto de órgano, por ejemplo, Bermudo se mantenga en el estilo de un tratado más o menos convencional y sin mostrar especiales novedades, apto para el lector deseoso de conocer los rudimentos musicales. Sin embargo, cuando es conveniente, se pasa adelante en la materia tratada con el fin de completar o perfilar los contenidos. Se establece así un segundo nivel de lectura reservado a los “curiosos”, en el que no faltan demostraciones por compás u otros artificios no dogmáticos. Por fin, cuando es necesario en determinados temas, se llega a un tercer nivel de lectura que consiste en la refutación de los argumentos antes presentados y convenientemente probados. A esta refutación sigue, naturalmente, la defensa de un nuevo punto de vista que contradice la práctica común. Esta nueva teoría se basa ya en la sola autoridad de Bermudo, pero siempre con el apoyo de nuevos

<sup>120</sup> *Declaración*, 1555, libro cuarto, Comiença el arte de la vihuela, Para el lector, fol. 90v.

<sup>121</sup> *Libro primero*, “Siguénse los authores que en este libro alego en el margen”, sin fol. El uso de citas marginales no se siguió ni en el *Arte tripharia* ni en la *Declaración* de 1555. Para un estudio de las fuentes citadas por Bermudo, STEVENSON, Robert: *Juan Bermudo*, capítulo III; OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma: *Tradición y modernidad...*, capítulo 2 y anexo, p. 479.

<sup>122</sup> *Libro primero*, Prólogo epistolar, fol. 5r.

medios de demostración o prueba. El procedimiento se explica en el mismo prólogo segundo de la *Declaración*:

“Así tracto de la vihuela, y órganos y pongo muchos preceptos en el libro quarto: y en fin del dicho libro, y en el tratado último del sexto libro escribo en contrario. Consyderando el tiempo, y para quien scrivo, y el artificio de los instrumentos, no ay contradicción en mi doctrina, porque primero pongo lo que se usa en los instrumentos y artificio viejo, para el que lo quisiere usar, y después paso adelante para los estudiosos y curiosos. De algunas palabras uso a los principios para los principiantes, que en fin las repruebo para los perfectos músicos. Hablo pues con muchos, y en fin siento con pocos”<sup>123</sup>.

Cuando Bermudo discute sobre “quién tiene licencia de aumentar la música”, considera este proceder “allende el arte” una necesidad y lo compara con lo realizado por Antonio de Nebrija en la gramática, Juan Luis Vives en la lengua latina y Erasmo de Rotterdam en “el modo de dezir”, afirmando:

“Ciertamente no podemos negar que en nuestros tiempos avemos visto en todas las artes cosas nuevas, las quales los antiguos no tuvieron [...] Siempre los excelentísimos varones ha pretendido aumentar el arte diziendo cosas allende del, pero ninguno contra arte approvada es razón que hable”<sup>124</sup>.

La voluntad de “aumentar la música” imitando a grandes autoridades es patente. Pero Bermudo es incluso consciente de que ese principio de aumento se halla dentro de una dinámica temporal inexorable que impone la revisión periódica de los conceptos:

“En las artes que en mis libros hallareys he imitado a los doctos músicos presentes. Si en el siglo advenidero otras cosas los músicos descubrieren, aunque sea contra lo determinado en éstos, no me condenen, como algunos indoctos hazen en ciertas partes de Boecio. La música no es artículo de fe, que no se pueda mudar. Grandes mutaciones ha tenido”<sup>125</sup>.

En efecto, “la música no es artículo de fe” y las “profundidades” de ella pueden explorarse en infinito, según expresa en otro lugar:

“La mina de la Música no es de oro, o de plata, que le han de hallar el fin. Como quieran los hombres en la música doctos passar adelante, si estudio no les falta, lo harán”<sup>126</sup>.

Todo ello explica que, desde el punto de vista retórico, el discurso de Bermudo proceda de una forma bastante inhabitual en la que sólo los elementos teóricos de base están tratados siguiendo la tradicional estructura expositiva afirmativa, pues su único fin es sentar las bases del conocimiento previo<sup>127</sup>. Son, sin duda, los asuntos tratados en el nivel superior, en el que Bermudo presenta las refutaciones contra lo expuesto por él mismo conforme a la autoridad de otros, con el ánimo de “aumentar la música” y de ir “allende el arte”, los que presentan un mayor interés dentro de la *Declaración de instrumentos musicales*. Estas refutaciones muestran la “contradicción” existente entre los instrumentos y prácticas tradicionales y los nuevos instrumentos inventados por

<sup>123</sup> *Declaración*, Prólogo segundo al piadoso lector, s. fol.

<sup>124</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 13, fol. 66v.

<sup>125</sup> *Declaración*, Prólogo segundo para el piadoso lector, s. fol.

<sup>126</sup> *Declaración*, libro primero, capítulo 14, fol. 13v. El texto retoma lo publicado en el *Libro primero*, capítulo 15, fol. 49v.

<sup>127</sup> Agradezco a la doctora María José Cea Galán sus comentarios, aportaciones y sugerencias en este sentido.

Bermudo dentro de un nuevo marco teórico. En esta particular forma de *argumentatio* se encuentra la puerta de acceso a las novedades que anuncia en sus prólogos.

#### IV.3.- Recapitulación

A partir de cuanto se ha dicho, queda de manifiesto la importancia que los prólogos de Bermudo tienen como herramienta para la comprensión de su rico discurso y de la manera en la que sus contenidos tienen que ser asimilados, sopesados y contrastados. Queda claro que su obra sólo puede entenderse de manera global, mediante el manejo simultáneo de los conceptos volcados de todos sus libros y el discernimiento de los diferentes niveles de proyección de los contenidos hacia el lector.

Por tanto, su lectura atenta resultaba esencial para no caer en el error de pensar que Bermudo se contradice sin más en la exposición de sus teorías o que divaga en la explicación de algún tema, como a veces se ha insinuado. Muy al contrario, estos prólogos demuestran hasta qué punto Bermudo tiene claros sus objetivos y cuán hábil es en el manejo de los recursos retóricos para exponer sus nuevas teorías. Éstas definen el perfil ciertamente innovador de la obra de Bermudo.

Dejando aparte algunos aspectos de menor importancia, el resto de contenidos de los prólogos estudiados se refiere, precisamente, a los objetivos que Bermudo se traza y a las novedades que los libros de la *Declaración* contienen. Merece la pena considerar a continuación ambos aspectos por separado.

#### V.- Objetivos y contenidos

Los objetivos de los libros de Bermudo se reparten entre el *Prólogo primero* de la edición de 1549, reimpreso con pocos cambios en 1555, y el *Prólogo segundo al piadoso lector* de la *Declaración de instrumentos musicales*. A través de ellos, no sólo podemos llegar a determinar los contenidos de lo publicado sino intuir aquello que quedó por publicar, cuyo conocimiento resulta esencial para la comprensión de la obra de Bermudo como un todo.

##### V.1.- Objetivos y contenidos en el *Prólogo primero* (1549-1555)

El *Prólogo primero para el piadoso lector* de la *Declaración* de 1555 concluye de forma rotunda exponiendo el objetivo general de la obra:

“El fin ultimado que en mis libros pretendo es, que entendiendo los tañedores los instrumentos, sepan cifrar, o poner canto de órgano en ellos. Y todos los medios que para este fin son menester, los hallaréis en mis libros. Assí que, sabiendo poner las manos cada uno en su instrumento, tenga por maestro a su habilidad, exercicio, y a estos libros, con las quales tres cosas puede ser consumado músico”<sup>128</sup>.

Quede claro desde ahora, por tanto, que lo contenido en la *Declaración* no es más que la base instrumental para alcanzar un objetivo relacionado exclusivamente con la práctica

<sup>128</sup> *Declaración*, Prólogo primero para el piadoso lector, s. fol.

del tañedor: cifrar y “poner”. Con razón define Bermudo su libro como “theórica engastada en práctica” y pondera la novedad de su propuesta en varias ocasiones<sup>129</sup>. El mismo título de la obra de 1555 no deja lugar a dudas sobre su interés en centrar su trabajo en la música instrumental, ya que no menciona ni el canto llano ni el canto de órgano ni el contrapunto ni la composición, aunque éstos sean también asuntos tratados por extenso en la edición. La obra de Bermudo es, simplemente, una “declaración de instrumentos musicales”. Simplemente y nada menos, porque el término “declaración” no debe entenderse aquí, como una mera exposición de contenidos relacionados con los instrumentos musicales sino, más bien, en el sentido de una verdadera “revelación” de secretos sobre su construcción y temple y sobre la manera de puntar y poner la música en ellos.

La exposición de ese objetivo final en la versión del prólogo de 1555 es mucho más concisa y a la vez más general que en su redacción precedente de 1549. En esta antigua versión, Bermudo escusa tomarse el trabajo de enseñar propiamente a tañer<sup>130</sup>:

“El fin ultimado que en mis libros pretendo es, que entendiendo los tañedores los instrumentos sepan cifrar, o poner con facilidad canto de órgano en ellos. Assí que, sabiendo poner las manos cada uno en su instrumento, tenga por maestro a su habilidad, exercicio, y a estos libros. Pues no pretendo enseñar a tañer, porque ay grandes tañedores de todos los instrumentos, que esto mejor que yo puedan hazer. No la postura de los dedos en los instrumentos, porque apenas ay tañedor que lo ignore. No a hazer redobles, porque cada día se mudan, y totalmente no se pueden por letras enseñar. Solamente que entiendan los instrumentos de fundamento, lo qual es camino de saber tañer. No es pequeña lumbre enseñar al que sabio desea ser el camino breve para ser consumado tañedor”<sup>131</sup>.

Tal como señaló Stevenson<sup>132</sup>, es posible que Bermudo hubiese modificado ese texto para su versión de 1555 precisamente porque el libro cuarto de la *Declaración* sí incluiría, finalmente, indicaciones sobre qué posturas y carreras de dedos usar y sobre qué redobles ejecutar en el teclado, además de otros rudimentos del arte de tañer. Sin embargo, es también verdad que sigue recomendando acudir a un tañedor para aprender a poner las manos en la vihuela:

“Para concluir en breve digo, que trabaje el tañedor de ser enseñado en todos los primores que ay en la mano derecha, y siniestra para tener buenas manos”<sup>133</sup>.

O también, en otro lugar:

“El saber poner las manos en la vihuela, que ha de aprender el que de este libro se ha de aprovechar, le suplico no sea de bárbaros tañedores”<sup>134</sup>.

En cualquier modo, es significativo que esta parte final del prólogo, dedicada al “fin ultimado”, hubiese sido especialmente re trabajada por Bermudo para la versión de

<sup>129</sup> Entre otras, *Libro primero*, Prólogo epistolar, fol. 5; *Declaración*, 1555, Epístola del egregio músico Morales, fol. 120v.

<sup>130</sup> Para una discusión sobre las diferencias entre ambos textos, también FREIS, Wolfgang: “Becoming a theorist...”

<sup>131</sup> *Libro primero*, Prólogo general de toda la obra para el lector, fol. 11-11v.

<sup>132</sup> STEVENSON, Robert: *Juan Bermudo*, p. 14-15.

<sup>133</sup> *Declaración*, libro segundo, capítulo 30, fol. 28.

<sup>134</sup> *Declaración*, libro segundo, capítulo 35, fol. 29v.

1555. No obstante, a pesar del cambio en la forma, los objetivos finales no cambian en absoluto: entender los instrumentos, aprender a cifrar y a tañer música de canto de órgano en ellos.

Las razones para trazarse estos objetivos tan definidos habían quedado claras más arriba en el mismo prólogo:

“Ningún tañedor puede gozar de la excelente Música deste tiempo, si no sabe entender los instrumentos, y ponerla en ellos [...] El tañedor que sabe poner las manos en el órgano, vihuela, y en los otros instrumentos, entienda estos libros, y cifre buena música, y cognoscerá en breve tiempo la utilidad y provecho que le viene, de entenderlos”<sup>135</sup>.

Nótese que el objetivo no es aprender a leer la música puntada en canto de órgano sobre los instrumentos, sino aprender a cifrar la música en canto de órgano de los excelentes compositores para ponerla en el instrumento, según declara con más precisión la versión del prólogo de 1549:

“No puede el tañedor gozar de la Música estrangera que ahora viene del excelente Christóbal de Morales, y del profundo Gombert, y de otros estrangeros, y de algunos naturales que en nuestros tiempos han acertado, si no sabe entender los instrumentos, y cifrar para ellos. Tengo por entendido, que el tañedor de vihuela no puede gustar de esta buena Música y de otra mejor que andando el tiempo es possible venir, si no sabe cifrar”<sup>136</sup>.

El argumento se cimienta en la contraposición de esa música excelente con otra música de peor calidad que circula en cifra entre tañedores y que Bermudo rechaza de forma manifiesta:

“Communmente los que dan cifras vendidas, o graciosas, no es la mejor Música que saben. La que ellos tienen por buena, reservan para sí. Algunas de las cifras que yo he visto, no merecen nombre de Música”<sup>137</sup>.

Por tanto, el objetivo de Bermudo tiene que ver, en primer lugar, con la capacitación del tañedor de tecla, harpa o vihuela para crearse un *corpus* de música intabulada de los mejores autores<sup>138</sup>. Recordemos que ese repertorio polifónico intabulado representaba por entonces el fuste de los libros de Gonzalo de Baena (1540) y una parte muy importante de la música impresa o entonces en vías de serlo de los libros de Luis de Narváez, Alonso de Mudarra, Diego Pisador, Miguel de Fuenllana, Enrique de Valderrábano y Luis Venegas de Henestrosa (1557). Pero, en segundo lugar y para los más avezados, el objetivo señalado por Bermudo debe abarcar también, a través del estudio del libro quinto de la *Declaración*, la capacitación para la composición de música instrumental según los modelos de los mismos excelentes autores. Es algo que por entonces estaban haciendo en la tecla, al menos, Antonio de Cabezón, Francisco de Soto, Pere Alberch Vila y Gregorio Silvestre, pero también, a buen seguro, Juan Villada o Juan Doiz, entre otros. También componían de ese modo subido, al menos los mismos Narváez, Mudarra, Valderábano y Fuenllana, como seguramente Guzmán y quizá

<sup>135</sup> *Declaración*, Prólogo segundo para el piadoso lector, s. fol.

<sup>136</sup> *Libro primero*, Prólogo general de toda la obra para el lector, s. fol.

<sup>137</sup> *Declaración*, Prólogo segundo para el piadoso lector, s. fol.

<sup>138</sup> Sobre esta cuestión, GRIFFITHS, John: *Tañer vihuela según Juan Bermudo. Polifonía vocal y tablaturas instrumentales*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2003.

Martín y Hernando de Jaén. Todos ellos vienen a ser señalados “excelentes” tañedores por Bermudo en sus libros<sup>139</sup>.

Aunque los límites entre composición e improvisación en la música del siglo XVI sean difíciles de definir, parece claro que Bermudo no aspira en ningún caso a enseñar a “tañer fantasía”. Al menos, desaconseja al tañedor de vihuela iniciarse en esta práctica sin los necesarios fundamentos:

“Mucho yerran los tañedores, que començando a tañer, quieren salir con su fantasía. Aunque supiesse contrapunto (si no fuesse tan bueno como el de los sobredichos músicos) no avían de tañer tan presto su fantasía, por no tomar mal ayre”<sup>140</sup>.

Como sabemos, será fray Tomás de Santamaría quien se tome el trabajo de enseñar esta parte del oficio del tañedor en su *Arte de tañer fantasía* de 1565<sup>141</sup>. Santamaría, al contrario que Bermudo, no hablará en ningún caso de cifrar, pues considerará al suyo un arte imaginario, esto es, realizado *ex tempore* a partir de los elementos almacenados en la memoria.

Sentadas estas bases, podemos desmenuzar ahora los objetivos particulares que Bermudo se traza en el *Prólogo general de toda la obra para el lector* del *Libro primero* de 1549, cuyo texto retoma en el *Prólogo primero para el piadoso lector* de la *Declaración* de 1555 con algunas variantes. Para mayor claridad, presento esos objetivos organizados en la tabla 1, que compara ambas versiones, distinguiendo cada apartado mediante letras mayúsculas puestas al margen.

“Poner por arte algunos instrumentos” (A) parece significar aquí presentar una descripción ordenada y clara de ellos. Esa descripción debe servir para comprender tanto la forma de tañerlos como la forma en que se construyen. Como se verá por los contenidos de la *Declaración*, la explicación no será sólo verbal sino también mediante grabados. Éstos pueden presentar una imagen más o menos real del instrumento<sup>142</sup> o una abstracción de su mastil o de su teclado<sup>143</sup>. Los contenidos pertenecientes a esta parte se localizan primeramente en el “arte de entender el monachordio” y en el “arte de entender todo género de vihuela”, ambos incluidos al final del libro segundo<sup>144</sup>, pero se amplifican por medio del libro cuarto, “en el qual se tracta el modo de tañer profundissimamente y ciertamente todo género de instrumentos de tecla y cuerda con grandes particularidades, novedades, y secretos puestos en artificio, y claridad”<sup>145</sup>.

<sup>139</sup> Los “excelentes” tañedores de tecla son nombrados en el *Arte tripharia*, fol. 24 y en la *Declaración*, fol. 60v; los de vihuela, en la *Declaración*, libro segundo, capítulo 35, fol. 29v. Para una panorámica de la música de Soto, Vila y Cabezón pueden verse los capítulos Venegas y Cabezón. Sobre las supuestas obras en cifra de Gregorio Silvestre, véase Fuentes perdidas, VI. Por desgracia, hasta ahora no se ha localizado ninguna música compuesta por Villada o Doiz. La música de los vihuelistas Narváez, Mudarra, Valderrábano y Fuenllana es conocida a través de sus libros impresos antes de 1555. De Guzmán, cita Bermudo unas cifras para vihuela de siete órdenes en la *Declaración*, fol. 28v. Nada se conoce de una probable producción musical de Martín y Hernando de Jaén.

<sup>140</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 71, fol. 99v.

<sup>141</sup> SANTAMARÍA, fray Tomás de: *Arte de tañer fantasía*, Valladolid, 1565.

<sup>142</sup> Como, por ejemplo, la vihuela de seis órdenes del fol. 110r.

<sup>143</sup> Como, por ejemplo, los mástiles de vihuela de los fol. 91r, 104r, 106r-v y 107r, o el teclado de monacordio del fol. 62r.

<sup>144</sup> *Declaración*, libro segundo, capítulos 26-29 y 30-36.

<sup>145</sup> *Declaración*, libro cuarto, título, fol. 60. El título en el índice de la *Declaración* reza de forma diversa: “Contiene en libro quarto la verdadera intelligencia del órgano, de todo género de vihuela, y de la harpa, y

Tabla 1: Fray Juan Bermudo, objetivos editoriales		
	<i>Libro primero</i> , 1549	<i>Declaración</i> , 1555
A	poner en arte (assí para el tañer, como para el modo de obrar) algunos instrumentos	poner en arte (assí para el tañer, como para el modo de obrar) algunos instrumentos
B	[que los instrumentos] se dexen entender y no superficialmente o (como dizen) a sobrepeyne	[que los instrumentos] se dexen entender y no superficialmente o (como dizen) a sobrepeyne
C	que sepan cifrar para ellos con facilidad y certidumbre, aunque sepan poco cantar	que sepan cifrar para ellos con facilidad y certidumbre, aunque sepan poco cantar
D	que tangan por instrumentos nuevos, y destemplados	que tangan por instrumentos nuevos, y de nueva manera, y destemplados
E		que tangan los modos por lugares que hasta oy no se han tañido
F	que por certidumbre de compás sepan el verdadero diapasson de la vihuela, harpa, monachordio, órgano, y de todo otro instrumento	que por certidumbre de compás sepan el verdadero diapasson del monachordio, órgano, vihuela, harpa, y de todos los instrumentos
G	otros grandes primores y secretos	otros grandes primores y secretos

Las ideas puestas por arte en A deben ser suficientes como para que los instrumentos “se dexen entender” de forma profunda (B), esto es, para que se comprenda no sólo su funcionamiento sino la posición que ocupan las letras y signos en sus teclas, cuerdas o trastes, la posición de los semitonos cantables e incantables, de los *mies* y de los *faes*. Se trata, en definitiva, de hacer entender la relación entre el instrumento y las estructuras musicales, los intervalos y la solmisación. Por tal razón, la consecución de este objetivo está precedido de una extensa disertación sobre teoría musical que incluye la explicación de la mano guidoniana, del sistema hexacordal, de las deducciones, propiedades, mutanzas y conjuntas, del sistema modal, de los géneros y de la *musica ficta* y de los conceptos de consonancia y disonancia, elementos que son comunes al aprendizaje del canto llano y del canto de órgano. Estos ingredientes se hallan primero en el libro segundo, “en el qual se tracta introducciones en Música para los principiantes en ella, conviene a saber, arte de canto llano con las entonaciones de los psalmos en todos los modos, y otras cosas necessarias a los dichos principiantes, arte de canto de órgano, y para entender el monachordio, y todo género de vihuela”<sup>146</sup>. Estos contenidos se ampliarán luego notablemente en los capítulos dedicados al canto llano en el libro tercero<sup>147</sup>.

Como puede verse, estos primeros objetivos (AB) constituyen en sí mismos, para quien aspira a ser tañedor, una verdadera “declaración de instrumentos musicales”, tal como anunciaba el título de la obra. Los preceptos teóricos que deben adquirirse no son más que un requisito previo para poder proceder a esa declaración con certidumbre, razón

---

el modo de cifrar, y tañer en estos instrumentos, con grandes apuntamientos, antiguallas, y novedades, y tiene noventa y tres capítulos”.

<sup>146</sup> *Declaración*, libro segundo, título, fol. 20v.

<sup>147</sup> *Declaración*, libro tercero, capítulos 1-29.



por la que la teoría precede a los capítulos sobre instrumentos en la *narratio*, tal como ya ocurría en el *Arte tripharia*.

El tercer objetivo expuesto por Bermudo (C) coincide en su enunciado con el “fin ultimado” que se comentó más arriba:

“El fin ultimado que en mis libros pretendo es, que entendiendo los tañedores los instrumentos, sepan cifrar, o poner canto de órgano en ellos”<sup>148</sup>.

Es, por tanto, una meta que se alcanza mediante la superación de los objetivos anteriores (AB), pero presupone también la adquisición de ciertos conocimientos prácticos del canto de órgano, aquellos que tienen que ver con la comprensión del sistema mensural: figuras, ligaduras y pausas, diferencias entre modo, prolación y tiempo, compases, tiempos perfectos e imperfectos, proporciones, perfección e imperfección de las figuras, color, puntos de alteración, aumentación o división, etc. Estos elementos serán necesarios para entender cualquier música puntada y, naturalmente, para saber cantar, aunque sea poco, según pide Bermudo. Para ello, habrá que acudir a las artes de canto de órgano, repartidas entre el libro segundo y el tercero<sup>149</sup>. Pero, además, será necesario mostrar al aspirante a tañedor el sistema de cifra propio a cada instrumento, poniendo en relación el signo gráfico con el signo asociado a cada tecla, cuerda o traste, tal como se muestra especialmente en las “declaraciones de cifra” del libro cuarto<sup>150</sup>. Sólo mediante un conocimiento combinado del sistema mensural y de la cifra puede entenderse la relación entre ambos sistemas notacionales, requisito indispensable para proceder a intabular o a poner en el instrumento.

Se supone que, con alcanzar el objetivo C, queda uno habilitado como tañedor, según Bermudo. Los objetivos siguientes de la lista (a partir de D) pertenecen ya al segundo nivel conceptual, del que se habló con antelación, y queda reservado a los “curiosos”.

Así, D presupone la declaración de instrumentos nuevos y, por tanto, la contradicción de los elementos mostrados en A y en B. Las novedades de los instrumentos “inventados” por Bermudo se presentarán en el *Prólogo segundo al lector* de la *Declaración*, como veremos enseguida. Baste decir por ahora que afectan a cuestiones de la encordatura y temple de las vihuelas así como al temperamento de monacordios y órganos. Además también afectarían, muy probablemente, al diseño de los teclados, que habrían de incluir teclas quebradas o subsemitonos para posibilitar la ejecución de los géneros diatónico, cromático y enharmónico.

Estas innovaciones en el temple o en el diseño de los teclados permitirán “que tangan los modos por lugares que hasta oy no se han tañido” (E), esto es, por términos accidentales inusuales. Como puede verse, se trata de un objetivo no incluido en la redacción del prólogo de 1549, por lo que podría pensarse que pertenece a un desarrollo ulterior del pensamiento de Bermudo. De hecho, los capítulos 27 a 40 de la *Declaración*, dedicados a los modos accidentales, presentan un material nuevo que no había aparecido ni en el *Libro primero* ni en el *Arte tripharia*. Como se dijo en otro

<sup>148</sup> *Declaración*, Prólogo primero para el piadoso lector, s. fol.

<sup>149</sup> *Declaración*, libro segundo, capítulos 16-25 y libro tercero, capítulos 30-50.

<sup>150</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulos 41, 42 y 53, para la tecla; capítulos 70-74, para la vihuela; capítulo 92, para el harpa.

lugar<sup>151</sup>, esta parte del tratado constituye una de las aportaciones más originales y significativas de la obra de Bermudo.

Naturalmente, la consecución de los objetivos D y E dependerá del acceso que el tañedor pudiese tener a esos nuevos instrumentos o temples. Adelantemos ahora brevemente algo que sólo se declara en el prólogo segundo:

“Es la undécima [novedad], que todos los instrumentos hasta ahora hechos ay artificio para que afinandolos se tangan todos los semitonos. Para hazer lo sobredicho en fin del libro sexto daré algunos generales avisos. Pero el que puntualmente lo quisiere hazer sepa que ay demostración para ello, y en la cibdad de Baeça quedó un maestro que se llama Juan Martínez Lechuga poderoso para lo sobredicho”<sup>152</sup>.

La posibilidad de que “se tangan todos los semitonos” está asociada, como veremos, al nuevo temple y a los nuevos instrumentos diseñados por Bermudo. En el texto citado, se asegura que cualquiera de los instrumentos habituales puede ser reafinado para este fin. Promete demostración de ello pero, entretanto, orienta al curioso tañedor hacia la persona de un maestro de la ciudad de Baeza que, al parecer, puede realizar los ajustes pertinentes en los instrumentos ordinarios. La figura del Juan Martínez Lechuga que cita nos es desconocida, pero podría identificarse, tal vez, con el carpintero al que Bermudo había enseñado a construir órganos, según nos contaba en el prólogo primero<sup>153</sup>. La formación de este personaje en la construcción instrumental bien pudo darse durante el proceso de construcción del órgano de Baeza, que Bermudo asegura haber construido con su industria, según se dirá<sup>154</sup>.

Precisamente, el objetivo F de nuestra lista desemboca en el campo del diseño y de la construcción instrumental. Saber “por centidumbre de compás” implica el manejo de las herramientas y conceptos propios de la geometría, ya sea por un interés meramente especulativo o por una necesidad práctica. En este caso, tales procedimientos se utilizarán para enseñar a diseñar el “diapasón”, concepto que define el reparto interválico del sistema musical, tanto en su abstracción geométrica como en su concreción mecánica. La demostración del diapasón es lo que desde antiguo se conoció como “divisio monochordi”<sup>155</sup>. No entraré aquí a discutir los aspectos sobre la identidad de ese “monocordio” de la teoría antigua y medieval en relación a la del “monacordio” del siglo XVI, asunto al que se dedican varios capítulos de la *Declaración*<sup>156</sup>, pero es cierto que el término “monachordio” que usa Bermudo se refiere unas veces al instrumento de teclado con cuerdas y tangentes<sup>157</sup> y otras al instrumento de demostración geométrica e interválica, en el sentido de “divisio monochordi”.

<sup>151</sup> Véase parte II, apartado IV.

<sup>152</sup> *Declaración*, Prólogo segundo para el piadoso lector, s. fol.

<sup>153</sup> *Declaración*, Prólogo primero para el piadoso lector, s. fol.: “Algunos [...] me han puesto mal con príncipes [...] y otros me tienen por enemigo, mayormente porque enseñé un carpintero a hazer órganos”. Sobre esta cuestión, véase también el apartado I.5.

<sup>154</sup> Así lo dice en el prólogo segundo de la *Declaración*, además de en el fol. 25v. Véanse apartados I.2 y VII.2.

<sup>155</sup> Sobre este aspecto, entre otros, MEYER, Christian: *Mensura monochordi: la division du monocorde (IXe-XVe siècles)*, París, Société Française de Musicologie, 1996.

<sup>156</sup> *Declaración*, libro cuarto, especialmente capítulos 3, 16 y 17.

<sup>157</sup> A partir al menos del siglo XVI “monacordio” es el término hispano para la designación del instrumento de teclas, cuerdas y tangentes llamado en otras lenguas “clavicordio”. El término “clavicordio”, en cambio, sirvió para nombrar en España a los instrumentos de teclado con cuerdas y

Baste decir por ahora que en el monacordio, el diapasón es la pieza de madera que corre a lo largo del instrumento, adherida al panel trasero, entre el costado izquierdo y la tabla armónica, en cuyas ranuras cabecean las colas de las teclas, y que, por su distribución geométrica, condiciona la posición de las tangentes bajo las cuerdas y, por tanto, la precisa afinación de los intervalos que forman las teclas que actúan sobre un mismo par de cuerdas<sup>158</sup>. En el caso de la vihuela, diapasón se identifica plenamente con mástil y con la distribución de cuerdas y trastes en él. Como puede comprenderse, en ambos casos el diseño del diapasón resulta una tarea de capital importancia, pues la perfecta afinación del instrumento depende de la precisión con que se ejecute su correspondiente diapasón.

En el caso del órgano, el diapasón no se identifica con una pieza concreta del instrumento, sino con la plantilla de medidas para la construcción de los tubos, realizada igualmente según procedimientos geométricos teniendo en cuenta las proporciones que deben existir entre el largo de los tubos sonoros y su circunferencia, así como entre la anchura y la altura de la boca. Este diapasón condiciona el resto de las partes mecánicas y arquitectónicas y, muy especialmente, el diseño del secreto, ya que éste tendrá que alojar holgadamente esa misma tubería ya confeccionada, repartida en los castillos de la fachada o asentada en los panderetes o *quilibriscos*. En el caso del órgano, el diapasón determina la harmonicidad del instrumento, tanto desde el punto de vista sonoro como visual, ya que la longitud del tubo mayor, colocado en la fachada, determina tanto la altura de ésta como las dimensiones del somero o secreto y, por tanto, la anchura del mueble. Al mismo tiempo, la longitud del tubo mayor condiciona la afinación del órgano de un modo general. De modo semejante, en el harpa el diapasón es también un concepto más bien abstracto, en el que se “dibujan” las longitudes de cuerda y sus groesores en combinación con la forma proporcionada que se dará al instrumento, con el fin de conseguir un aspecto armonioso y un reparto regular de las tensiones de las cuerdas, tal como se verá más tarde<sup>159</sup>.

La *Declaración de instrumentos musicales* contiene diversas demostraciones por compás. Cuando se discute sobre el tamaño de los semitonos cantables e incantables<sup>160</sup> o se propone la división del tono en dos partes iguales<sup>161</sup>, incluyendo grabados ilustrativos. Ambas son demostraciones meramente geométricas en abstracto, que se aplicarán luego en concreto cuando se explique el método “para entrestar la vihuela común”<sup>162</sup> y una vihuela de siete órdenes para que “se tanguen todos los semitonos”<sup>163</sup>. Tal como se dijo antes, tales demostraciones son, en principio, “para solos los curiosos, y amigos del compás”, pero sirven como herramientas esenciales para el constructor y el tañedor de vihuelas.

---

plectros hasta muy finales del siglo XVIII. Para más detalles al respecto, pueden consultarse las correspondientes entradas en *DMEH*.

<sup>158</sup> Dice Bermudo al respecto: “Aprovecha esta materia para que mire el que hiziere el diapasón del monachordio que lo saque puntualmente, si quiere que sea perfecto. Un cabello que le dé de menos, o de más a las señales, saldrá más de un tono de menos, o demás al cabo del diapasón”. *Declaración*, libro cuarto, capítulo 7, fol. 63v.

<sup>159</sup> Apartado VII.3.

<sup>160</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 6, fol. 63r.

<sup>161</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 15, fol. 68r.

<sup>162</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulos 75-80, fol. 102r-105v.

<sup>163</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 86, fol. 109r.

Como se observará, se echan en falta en la *Declaración* las demostraciones geométricas asociadas al diapasón del monacordio, del órgano, del harpa “y de todo otro instrumento”, tal como se anunció en el objetivo F. Estos contenidos parece que deberían figurar en el libro sexto junto “a otros grandes primores y secretos” (G), según se verá enseguida a partir del texto del prólogo segundo.

## V.2.- Objetivos y contenidos en el *Prólogo segundo al piadoso lector* (1555)

El *Prólogo segundo* de la *Declaración* es, sin duda, el más sugerente en cuanto a los objetivos que transmite, adelantando también una serie de contenidos de gran interés que habrían de aparecer en la obra y que Bermudo situó desde el principio en una perspectiva crítica.

Como se dijo más arriba, mucho de lo contenido en la *Declaración de instrumentos musicales* no es más que lo que enseña la teoría musical general de su tiempo, que Bermudo toma de diversos autores y fuentes. El autor sólo se atribuye el “artificio” y “estilo de dezirla”, según se ha dicho más arriba. Por contraste con estos contenidos, vienen otros en los cuales la pluma de Bermudo transmite ideas propias, muchas veces contradiciendo la teoría general, con el ánimo de “augmentar la música”. En el “prólogo segundo al piadoso lector” se referirá en concreto a esas novedades, de las que no hay mención previa en otros teóricos musicales:

“Las cosas nuevas que en estos libros hallaréis, son doze, las cuales me costaron gran trabajo, porque no hallé rastro, ni memoria dellas”.

Para mayor claridad, sintetizo a continuación estas novedades en la tabla 2, precedidas de una cifra romana y letras minúsculas separando los apartados, a los que nos referiremos seguidamente<sup>164</sup>:

<sup>164</sup> *Declaración*, Prólogo segundo para el piadoso lector, sin fol. Para un primer comentario sobre estas novedades, STEVENSON, Robert: *Juan Bermudo*, p. 21-2. Los correspondientes fragmentos del texto original del *Prólogo segundo* rezan como sigue:

I.- “La primera [cosa nueva] es una vihuela de siete órdenes. Bien sé algunos aver tañido por vihuela de siete órdenes, pero no por esta nueva, que es de temple nuevo. La mesma quinzena que tiene la vihuela de seys órdenes en vazío, es la distancia desta de siete”.

II.- “Entrastar una vihuela por compás es la segunda cosa, que yo descubrí. Como ay diapasón de un monachordio y de un órgano, y se saca por compás, así lo ay en los trastes de la vihuela. Pues pónense con toda certidumbre los trastes en la vihuela por compás”.

III.- “Es la tercera encordar una harpa de cuerdas yguales en gordura, y que ninguna quede violentada, ni más floxa que otra, sino siendo todas igualmente estiradas, formen sus consonancias, y esto se puede hazer en una vihuela, aunque ternía grandes dificultades”.

IV.- “La quarta es inventar nuevo género de Música. Y si en los instrumentos hasta ahora hechos no podían afinar las quintas, y algunas quedan menos perfectas, que otras, en mis instrumentos son tan perfectas, que tienen gran apariencia con las octavas. Digo, que la octava queda fina, quando la una boz se ase con la otra, de tal manera que siendo dos bozes, parecen una. Desta forma, las quintas en mis nuevos instrumentos queda una boz con otra tan casada, que parece unisonus o alguna de su especie”.

V.- “Es la quinta, que pueden hazer un órgano cortando la primera vez puntualmente, que salga justo y cabal, y no sea menester cortarlo otra vez, y esto no tan solamente se puede hazer en el órgano por mí inventado, pero en el que hasta ahora se usa. Algunos han tenido lo sobredicho por imposible, y ciertamente se engañan. Porque el hazer órganos es arte, y si de raíz se sabe, justo y cabal ha de salir, y si no sale, no se sabe el arte. Si un carpintero que haze una capilla de ocho paños, después de hechos los paños, al assentar viéssedes, que alarga uno, y corta otro, diríades no saber el arte de la carpintería, porque sabiéndolo, ha de venir todo justo y cabal. Aunque corte un maestro dos mil pedaços en el suelo, quando

Tabla 2: Fray Juan Bermudo, novedades en la <i>Declaración</i> de 1555	
I	vihuela de siepte órdenes... que es de temple nuevo
II	entrastrar una vihuela por compás
III	encordar un harpa de cuerdas yguales en gordura
IV	a.- inventar nuevo género de música b.- quintas que tienen gran apariencia con las octavas
V	hazer un órgano cortado la primera vez puntualmente
VI	a.- en el modo de hazer el órgano ay cosas particulares: b.- el somero ser de pedaços c.- y la capa, y la reducción por vía de romana
VII	poner una mistura de dezenas
VIII	a.- acerca de los instrumentos b.- de un monachordio cromático, c.- de otro enarmónico d.- hazer el diapasón para estos, y para el diatónico
IX	a.- enseñar a tañer en estos instrumentos diatónicamente b.- tañer los modos accidentales que se tañen ahora en el monachordio común
X	hazer instrumentos que se tangan en ellos todos los semitonos (Summa de lo descubierto en música)
XI	Que todos los instrumentos hasta ahora hechos ay artificio para que afinandolos se tangan todos los semitonos (En fin del libro sexto daré algunos generales avisos) (Juan Martínez Lechuga, poderoso para lo sobredicho)
XII	a.- modo de tañer estos nuevos instrumentos, b.- artificio para saber puntar la música, que en ellos se ha de tañer accidentalmente, por teclas que no se han tañido hasta oy c.- y señales nuevas para ello

Como podrá verse por el cuadro que sigue, las doce novedades anunciadas pueden distribuirse en cuatro temas principales, que se relacionan, a su vez, con los objetivos explicados en el prólogo primero, pero llevándolos “allende el arte”, para el monacordio, el órgano, la vihuela, el harpa y “los instrumentos” en general (tabla 3).

---

sube a los assentar (sabiendo bien el arte) vienen todos cabales, desta manera el que haze órganos, puede antes que los assiente cortarlos justos, que después no sea menester alargar, ni cortar caño alguno, pues que es arte, y todo tiene peso, medida y razón. Y aunque para esto se requieren muchas cosas, la principal es saber sacar puntualmente el diapasón”.

VI.- “La sexta es, que en el modo de hazer el órgano ay cosas particulares, assí como el somero ser de pedaços, y la capa, y la reducción por vía de romana”.

VII.- “La séptima es, poner una mistura de dezenas, la qual por ser consonancia imperfecta ninguno la ha osado poner, y en mi órgano la puse”.

VIII.- “Es la octava acerca de los instrumentos, de un monachordio chromático, de otro enarmónico, hazer el diapasón para estos, y para el diatónico”.

IX.- “La nona es enseñar a tañer por estos instrumentos diatónicamente. Digo, que pueden en estos monachordios tañer modos accidentales, que se tañen ahora en el monachordio común”.

X.- “La décima cosa es hazer instrumentos, que se tangan en ellos todos los semitonos, lo qual tengo por summa de lo descubierto en Música”.

XI.- “Es la undécima, que todos los instrumentos hasta ahora hechos ay artificio para que afinandolos se tangan todos los semitonos. Para hazer lo sobredicho en fin del libro sexto daré algunos generales avisos. Pero el que puntualmente lo quisiere hazer sepa que ay demostración para ello, y en la cibdad de Baeça quedó un maestro que se llama Juan Martínez Lechuga poderoso para lo sobredicho”.

XII.- “Es la última cosa nueva, el modo de tañer estos nuevos instrumentos, y el artificio para saber puntar la música, que en ellos se ha de tañer accidentalmente, por teclas que no se han tañido hasta oy, y señales nuevas para ello”.

Tabla 3: Fray Juan Bermudo, novedades por temas en la <i>Declaración</i> de 1555						
	monacordio	órgano	vihuela	harpa	instrumentos (nuevos)	géneros
diseño	VIII.b VIII.c VIII.d	V VI.a VI.b VI.c VII	I	III	VIII.a X	IV.a VIII
temple	VIII		II		X XI	IV.b
tañer	IX.a IX.b				XII.a	IX.a
cifrar					XII.b XII.c	

La primera cuestión a abordar tiene que ver con el diseño, entendido éste en modo general, ya sea de instrumentos o sus partes, incluyendo el trazado de diapasones y la explicación de los géneros de música, en el ámbito tanto especulativo como práctico (objetivos A y B). El segundo asunto, que deriva del anterior, es el temple del monacordio, de la vihuela y de los instrumentos nuevos (A y F). El tercero, el modo de tañer en los monacordios y en el resto de instrumentos nuevos por modos accidentales (D y E). Queda como novedad, finalmente, el modo de cifrar la música en los instrumentos nuevos (C). Nótese también cómo, para Bermudo, la comprensión del diseño, del temple y de la inteligencia del tañer los nuevos instrumentos está ligada a una discusión sobre el problema de los géneros, según se verá luego.

De todos los instrumentos tratados en la *Declaración*, sólo la teoría y práctica de la vihuela aparece expuesta de forma completa<sup>165</sup>. Como se dijo antes, los contenidos correspondientes a los objetivos elementales de Bermudo (A, B y C de la tabla 1) se presentaron en el “arte de entender todo género de vihuela”, incluido al final del libro segundo<sup>166</sup>, y en los capítulos 54 a 75 del libro cuarto. Los dos aspectos relacionados con el diseño y temple de una nueva vihuela de siete órdenes se tratarán a partir del capítulo 76 del libro cuarto de la *Declaración*. Su demostración concluye con la exposición del modo de entrastarla para que puedan tañerse todos los semitonos, tal como promete en la novedad X para todos los instrumentos. El resultado es una vihuela afinada en una aproximación al temperamento igual o, para ser más exactos, en una aproximación a un “temperamento mesotónico de 1/12 de comma sintónico”. Sólo este temperamento posee la característica de disponer de tonos iguales divididos en semitonos iguales, requisito indispensable para que se puedan tañer todos los semitonos<sup>167</sup>.

Sin embargo, pronto se comprende, con general decepción, que el resto de las novedades no son desarrolladas por completo en la *Declaración*. La falta de los libros sexto y séptimo nos priva de conocer las últimas intenciones de Bermudo y, lo que es más grave, dentro de su plan de estudio, nos impide tener una visión completa de la

<sup>165</sup> Tómese aquí el término en un sentido general, englobando a las guitarras y bandurrias. También a las vihuelas de arco, que Bermudo cita en la *Declaración*, libro cuarto, capítulo 77, fol. 103v.

<sup>166</sup> *Declaración*, libro segundo, capítulos 26-29 y 30-36.

<sup>167</sup> Bermudo es claro en este punto. Por ejemplo, en la *Declaración*, libro cuarto, capítulo 9, fol. 64r: [...] y en los instrumentos nuevos, que ambos semitonos se tañen y cantan, luego son yguales”. Para una bibliográfica referida al temple de las vihuelas en Bermudo, puede verse OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma: *Tradición y modernidad...*, p. 4-6.

obra, indispensable para su perfecta inteligencia, aspecto sobre el que él mismo había insistido tan repetidamente, según se dijo<sup>168</sup>.

Llegados a este punto no podemos sino concluir que la *Declaración de instrumentos musicales* de fray Juan Bermudo no sólo tiene interés por los contenidos que nos transmite sino, sobre todo, por todo aquello que se dejó que contar y que, por tanto, sólo podemos intuir. La ausencia de los libros sexto y séptimo ha sido contemplada por los estudios de nuestro tiempo como una desgraciada circunstancia pero, hasta donde llega mi conocimiento, no se han hecho intentos de reconstrucción de ese material a través de las pistas suministradas por los propios textos de Bermudo. Es más, autores como Freis<sup>169</sup> han incluso dudado de la existencia de esos libros así como de la capacidad de Bermudo para ir más allá de lo expuesto en los cinco libros impresos de la *Declaración*. No cabe duda de que posturas como ésta no pueden estar basadas sino en una defectuosa interpretación y comprensión de la obra de Bermudo en su integridad. Bueno será, por tanto, que nosotros intentemos adentrarnos en los libros perdidos en pos del “fin ultimado” del autor.

## VI.- El libro sexto de la *Declaración*

El libro sexto, que no se imprimió por “la falta y carístia del papel”<sup>170</sup>, había de contener mucho de lo que en las novedades de prólogo segundo se anunciaba, según se desprende del título incluido en el índice de la *Declaración* de 1555:

“En el sexto libro compilé algunos errores de Música, de los que en esta facultad escribieron en nuestro materno lenguaje, y sufficientemente los confuté, y enseñé la verdad y lo divido en tractados, y contiene quatro, en fin de los quales hago otros dos. En el V hablo de los géneros de Música, y en otro pongo el modo de tañer mis instrumentos, y ay cosas nuevas en todos seys tractados, especialmente de afinación de los instrumentos”<sup>171</sup>.

<sup>168</sup> Apartados III.1, III.2, IV.1 y IV.2.

<sup>169</sup> FREIS, Wolfgang: “Becoming a theorist...”

<sup>170</sup> No entraré a discutir otras posibles motivaciones de Bermudo para haber dejado de imprimir el libro sexto que plantean Stevenson o Freis en sus respectivos trabajos. No obstante, para contextualizar el aserto de Bermudo sobre la carestía del papel, es imprescindible consultar los trabajos de Klaus Wagner sobre la imprenta sevillana del Renacimiento, en especial, WAGNER, Klaus: *Martín Montesdeoca y su prensa. Contribución al estudio de la imprenta y de la bibliografía sevillanas del siglo XVI*, Universidad de Sevilla, 1982, así como ROA ALONSO, Francisco Javier: “Tecla, arpa y vihuela: aspectos de la cultura material en la época de Cabezón, *RMS*, XXXIV, 2, 2011, p. 109-32 y HAMILTON, Earl J.: *El tesoro americano y la revolución de los precios en España, 1501-1650*, Barcelona, Crítica, 2000 (edición castellana de *American treasure and the price revolution in Spain, 1501-1650*, New York, Octagon Books, 1934). También, para un panorama general, HIDALGO BRINQUIS, María del Carmen: “La fabricación del papel en España e Hispanoamérica en el siglo XVII”, en *V Jornadas Científicas sobre documentación de Castilla e Indias en el siglo XVII*, Madrid, Universidad Complutense, 2006. Como complemento, también IGLESIAS, Alejandro Luis: “Andanzas y fortunas de algunos impresos musicales”, en *El libro antiguo español IV*, Coleccionismo y bibliotecas, María Luisa López Vidriero y Pedro M. Cátedra (ed.), Actas del Primer Coloquio Internacional (Madrid, 1986), Salamanca, Universidad de Salamanca, Biblioteca Nacional de Madrid, Sociedad Española de Historia del Libro, 1988, p. 461-504. El hecho es que también el *Arte de tañer fantasía* de fray Tomás de Santamaría vió retrasada su edición “por haber habido gran falta de papel”, según dice el autor. Sobre la cuestión, GRIFFITHS, John: “La producción de libros de cifra musical en España durante el siglo XVI”, *Hispanica Lyra*, 12, noviembre 2010, p. 10-27.

<sup>171</sup> *Declaración*, Catálogo de los libros contenidos en el presente volumen, y de qué trata cada uno dellos, sin fol.

En efecto, en otro lugar de la *Declaración* se insiste sobre el contenido de los cuatro primeros tratados del libro sexto:

“Quando en mis libros leyeren alguna materia de canto llano, o de órgano, y quisieren en ella ver mayores cosas, miren los quatro tractados primeros del libro sexto, donde escribo contra quatorze artes de canto, y lo que dexé de dezir en mis libros, movido y ocasionado de lo que en dichas artes dizen, copiosamente tracté”<sup>172</sup>.

Serían, por tanto, cuatro tratados dedicados a confutar los errores detectados en catorce artes de canto llano y de órgano, escritas en romance. Entre esas artes estarían, sin duda, las de Alfonso Spañón, Gonzalo Martínez Bizcargui, Juan de Espinosa y Francisco Tovar frecuentemente censurados por Bermudo<sup>173</sup>. También se incluiría, sin duda, “el arzeica intitulada al venerando Joan Martínez”, algunos de cuyos contenidos se reprueban en el capítulo 32 del *Libro primero*<sup>174</sup>. Aunque es imposible determinar el contenido preciso de estos textos, el tono de censura podría hacer de estos tratados algo semejante a los capítulos finales del libro cuarto del *De musica libri septem* de Francisco Salinas<sup>175</sup>, donde se presentan y confutan las opiniones y errores de los pitagóricos en general, pero también, en concreto, de autores antiguos y “modernos” como Aristoxeno, Dídimos, Ptolomeo, Faber Stapulensis, Franchino Gaforius, Enricus Glareanus, Ludovico Fogliano, Nicola Vicentino o Gioseffo Zarlino<sup>176</sup>.

Entre los temas abordados en esos tratados iniciales del libro sexto, Bermudo señala en concreto el de las dieciséis letras del canto llano, al principio del tratado primero y en el tercero<sup>177</sup>. Entre las cosas nuevas en torno a la afinación de los instrumentos, tal vez se discutiera sobre la contradicción entre las distintas artes de canto de finales del siglo XV y principios del XVI al señalar la conjunta entre Gsolreut y Alamire como G# o como Ab<sup>178</sup>.

El último tratado del sexto libro se dedica al “modo de tañer mis instrumentos”, acercándose, por tanto, al “fin ultimado” de la *Declaración*. Se cita ya como confutación a la “intelligencia del monachordio común” en el capítulo 27 del libro segundo de la *Declaración*:

<sup>172</sup> *Declaración*, Prólogo segundo para el piadoso lector, s. fol.

<sup>173</sup> *Declaración*, libro tercero, capítulo 23, fol. 43r: “Juan de Espinosa afirma lo contrario, al qual en su lugar responderé”; libro tercero, capítulo 36, fol. 52v: “Francisco Tovar erró en este tiempo, como en su lugar se verá”; libro tercero, capítulo 25, fol. 44v: “[...] vino Guillermo a dezir [...] También cayó en este yerro Juan de Espinosa”. Sobre la presencia de estos autores en Bermudo, OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma: *Tradición y modernidad...*, p. 62-3. Sobre las artes de canto en España, con un catálogo de fuentes, MAZUELA ANGUITA, Ascensión: *Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista...*

<sup>174</sup> *Libro primero*, capítulo 32, fol. 94r: “En el arzeica intitulada al venerando Joan Martínez quando estos dos intervalos tracta, dize, que son tonos compuestos. Error fue, y no se cuyo, o del dicho auctor, o del impressor”.

<sup>175</sup> Son, esencialmente, los capítulos XIV al XXXIII del libro cuarto. Pueden consultarse en la edición de Ismael Fernández de la Cuesta, Madrid, Alpuerto, 1983, p. 356-408.

<sup>176</sup> Para una visión de conjunto sobre estas críticas, LEÓN TELLO, Francisco José: *Estudios de historia de la teoría musical*, Madrid, CSIC, 1962 (2ª ed. 1991), p. 619-32.

<sup>177</sup> *Declaración*, libro tercero, capítulo 1, fol. 31v.

<sup>178</sup> *Declaración*, libro tercero, capítulo 22, fol. 42v: “Y por esto entenderemos una aparente contradicción, que ay entre algunas artes de música, y lo que en el monachordio vemos, que el arte señala fa entre Gsolreut y Alamire, y el monachordio tiene mi”. Sobre esta cuestión, también parte II, apartado IV.



“Todo lo sobredicho se entiende en los instrumentos hasta ahora hechos, porque en los que yo hago otra cosa es, y otras reglas son menester, y se hallarán en el tratado sexto del sexto libro”<sup>179</sup>.

Esta orientación remacha lo expresado en el prólogo segundo de la *Declaración*:

“Así tracto de la vihuela, y órganos y pongo muchos preceptos en el libro quarto: y en fin del dicho libro, y en el tratado último del sexto libro escribo en contrario”<sup>180</sup>.

La parte final del libro cuarto la ocupan los escuetos capítulos dedicados al harpa. Pero vienen precedidos, en efecto, por los dedicados a la vihuela de siete órdenes de nuevo temple señalada como novedad (I) y al nuevo temple para ella. Éste no es sino una aproximación al temperamento igual en la forma de un temperamento mesotónico de 1/12 de comma sintónico<sup>181</sup>, con “quintas que tienen gran apariencia con las octavas” (IV.b). Ese temple vendrá trazado por compás sobre el diapasón (II y X), de modo que esta vihuela y su temple se contraponen a la vihuela afinada pitagóricamente descrita con antelación en el mismo libro cuarto<sup>182</sup>.

Cabe suponer entonces que en el tratado sexto del libro sexto se escribiría también “en contrario” de lo dicho para el monacordio y el órgano en el libro quarto a partir de modelos de afinación pitagórica. Según esto, es seguro que se abordaría, por un lado, la aplicación del temperamento de la vihuela de siete órdenes sobre el órgano, según se declara en la conclusión del capítulo 86 del libro cuarto:

“El que el sobredicho modo de preparar las sesquioctavas supiere exercitar en el hazer el órgano, sacará el órgano que se tangan todos los semitonos. Y nótese, que aunque son menester muchas cosas para que en el órgano se tangan todos los semitonos, la potíssima y principal es la sobredicha preparación, de quitarle a los dos tonos primeros la tercera parte del comma”<sup>183</sup>.

En otro lugar, Bermudo intenta remachar que el nuevo temple para los nuevos instrumentos se identifica con el temperamento igual, en el que el tono se divide en dos semitonos iguales en tamaño entre sí:

“[...] Vemos lo contrario en los semitonos de la vihuela y en los instrumentos nuevos, que ambos semitonos se tañen y cantan, luego ambos son yguales, y assí parece falso lo determinado, que el tono no se puede dividir en dos semitonos yguales”<sup>184</sup>.

No obstante, Bermudo añade a continuación una observación de altísimo interés, pues abre el abanico de posibilidades para el temple del órgano:

“Y si la mitad de la comma le fuere quitada a la sobredicha tercera mayor quedarán más sabrosas todas las terceras mayores, y será tan pequeña la pérdida de las quintas, que el oydo las juzgará por consonancias perfectas”<sup>185</sup>.

<sup>179</sup> *Declaración*, libro segundo, capítulo 27, fol. 27.

<sup>180</sup> *Declaración*, Prólogo segundo al piadoso lector, s. fol.

<sup>181</sup> Para una introducción a esta cuestión, véase parte II, apartado IV.2.

<sup>182</sup> Sobre la cuestión del temperamento en Bermudo, véase la bibliografía citada en OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma: *Tradición y modernidad*, p. 4-6, además de su capítulo 11. También parte II, apartado IV, de este estudio.

<sup>183</sup> *Declaración*, capítulo 86, fol. 109v.

<sup>184</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 40, fol. 64.

<sup>185</sup> *Declaración*, capítulo 86, fol. 109v.

La *preparación* de los tonos mediante la sustracción de medio comma sintónico en el ditono nos lleva a la realización de una aproximación a un temperamento mesotónico con las quintas temperadas en  $1/8$  de comma<sup>186</sup>. En él, las terceras son, en efecto, “más sabrosas”, por acercarse más a su proporción natural  $5/4$ <sup>187</sup>.

Naturalmente, la dificultad de aplicar cualquier temperamento en el órgano estriba en que el diapasón, generalmente diseñado sobre una plancha o papel, no suministra más que las longitudes del tubo en relación a su circunferencia, más las alturas y anchos de boca, según se dijo. Aunque Bermudo pretende que se puedan preparar los tubos cortándolos perfectamente antes de asentarlos (novedad V en tabla 2), lo cierto es que sólo puede obtenerse una aproximación a la afinación que los tubos deban tener. Luego, el proceso de afinación tiene que completarse cortando cuidadosamente la parte superior del tubo hasta alcanzar el tono deseado, una vez que están armonizados con su correspondiente viento sobre el secreto. El ajuste final se realiza mediante pequeños golpes, con la ayuda de conos de afinar. En ausencia de acordantes semejantes a los diseñados por el padre Soler o por Félix Falcó<sup>188</sup> la operación de afinar los intervalos sólo puede realizarse mediante el control auditivo de los batimentos. Incluso si se cuenta con la asistencia de acordantes o afinadores electrónicos, las influencias del viento sobre los tubos y el efecto de atracción acústica de unos sobre otros impone la necesidad de una corrección final a oído. Es así como lo hace aún hoy día cualquier organero profesional<sup>189</sup>. Sabiendo esto, no cabe duda de que, como dice Bermudo, “son menester muchas cosas para que en el órgano se tangan todos los semitonos”<sup>190</sup>.

Si tomamos en consideración las demostraciones geométricas de Bermudo realizadas en el libro cuarto de la *Declaración*, debemos concluir que era lo suficientemente hábil en el manejo de su compás como para creerle capaz de diseñar cualquier otro tipo de temperamento mesotónico sobre el diapasón del monacordio. Muy especialmente el de quintas temperadas en  $1/4$  de comma, que se obtendría mediante la sustracción de la totalidad del comma sintónico al ditono para la *preparación* de los tonos, progresión lógica en su método experimental tras haber procedido a la división del comma en dos y tres partes para la precisa definición de los otros dos sistemas enunciados. Con la realización de este temperamento no puede haber mayor contradicción a los principios pitagóricos expuestos con antelación, de manera que la inclusión de una descripción de este temple en el libro sexto me parece más que probable, especialmente en relación con el diseño de los nuevos monacordios cromáticos y enarmónicos (novedades VIII.a.b.c.d).

Precisamente, el diseño de estos instrumentos propiciará una discusión extensa sobre la cuestión de los géneros que, según el índice de la *Declaración* ocupaba, en efecto, todo el tratado quinto del libro sexto<sup>191</sup>. Aunque no podemos conocer el contendio exacto de

<sup>186</sup> El detalle no es citado por Otaola ni por otros autores, hasta donde llega mi conocimiento.

<sup>187</sup> Para ser exactos, la tercera mayor estaría desviada  $1/2$  comma sintónico, esto es, unos 10,75 cents, quedando en 397,06 cents.

<sup>188</sup> El instrumento de Soler aparece descrito en SOLER, Antonio: *Teórica y práctica del temple para los órganos y claves*, ed. facsímil, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1983. Véase también parte II, apartado IV.2 y IV.3.

<sup>189</sup> Agradezco a los maestros organeros Gerhard Grenzing y Oscar Laguna sus comentarios en este sentido.

<sup>190</sup> *Declaración*, capítulo 86, fol. 109v.

<sup>191</sup> *Declaración*, Cathálogo de los libros contenidos en el presente volumen, y de qué tracta cada uno dellos, s. fol.

ese tratado quinto, no hay duda de que estaría elaborado a partir del capítulo 32 del *Libro primero* de 1549 que trata, precisamente, “De tres géneros antiguos de música”. Es importante hacer notar que este capítulo no encontró acomodo ni en el *Arte tripharia* y en los cinco libros publicados de la *Declaración* de 1555<sup>192</sup>, por lo que no me queda duda de que formaría parte de los contenidos del libro sexto.

Es cuando menos curioso que tanto Stevenson, como Otaola o Freis en sus respectivos trabajos hayan prestado una casi nula atención a ese capítulo sobre los géneros<sup>193</sup>, algo que sólo puede explicarse por el hecho de haber abordado el estudio de la obra de Bermudo sólo a partir de lo publicado en la *Declaración* de 1555 y no en una visión de conjunto. La importancia de este asunto me obliga a presentar aquí una panorámica sobre el particular.

## VI.1.- Los “géneros de música”

En el capítulo 32 del *Libro primero* de 1549 presenta Bermudo una disquisición sobre los géneros diatónico, cromático y enharmónico que elabora a partir de contenidos de los capítulos XXI al XXIII del libro primero del tratado de Boecio<sup>194</sup>. Tales capítulos deben leerse en sincronía con los capítulos V al XIV del libro cuarto de la misma obra, donde Boecio presenta el diseño de monacordios en cada uno de esos tres géneros. Esta es la razón por la que Bermudo nos habla en su texto no sólo de la estructura interválica de los géneros en abstracto sino materializadas en el diseño de un instrumento real. En este sentido, el paralelismo que se establece entre lo realizado por Boecio y los objetivos presentados por Bermudo en el *Prólogo segundo al piadoso lector* (VIII, b, c, d) resultan evidentes:

“Hallareys, que estos tres géneros se cantavan y tañían enteramente, y distintamente cada uno por sí, y avía instrumentos con los intervalos y repartimientos ya dichos. De forma, que el instrumento que se llamaba diatónico, procedía por dos tonos y un semitono, y no tenía otros intervalos. El instrumento que se llamava chromático, tenía otros dos intervalos, según fue declarado, y por consiguiente el instrumento enarmónico. Boecio los puso todos tres junctos, que de tres monachordios hizo uno, en lo qual monstró su grande habilidad. El intento del sancto fue hazer a los hombres sabios, y a poca costa teniendo en un instrumento nuevo, tres viejos”<sup>195</sup>.

En efecto, al final del capítulo, Bermudo señala con toda claridad su propósito de mostrar la manera de construir estos monacordios:

“El official que quisiere hazer los monachordios del género chromático, y del enarmónico, que cada uno tenga sus intervalos distintos, y solos, en el libro quarto de la declaración de los instrumentos los hallará, donde tracto el modo de hazer instrumentos”<sup>196</sup>.

<sup>192</sup> Tal como puede comprobarse por las tablas comparativas incluidas en OTAOLA, Paloma: *Tradición y modernidad...*, p. 463-9.

<sup>193</sup> Acaso el único comentario de interés a propósito de este tema sea el de STEVENSON, Robert: *Juan Bermudo...*, p. 52. También, LEÓN TELLO, Francisco José: *Estudios de historia de la teoría musical...*, p. 382-4.

<sup>194</sup> BOECIO, Anicio Manlio Torquato Severino: *Tratado de música*, ed. castellana de Salvador Villegas Guillén, Madrid, Ediciones Clásicas, 2005, p. 52ss.

<sup>195</sup> *Libro primero*, capítulo 32, fol. 95v.

<sup>196</sup> *Libro primero*, capítulo 32, fol. 96r.

Por desgracia, como sabemos, esas instrucciones para la construcción de los monacordios no serán jamás impresas en el libro cuarto de la *Declaración* de 1555. Quedarán reservadas para su edición en el libro séptimo, como se verá más abajo, y pueden considerarse perdidas. Ésta debía haber sido una original aportación de Bermudo a la teoría y práctica musical en el contexto hispano, ya que asegura que “en España no ay instrumento donde podamos dar exemplo” del género enharmónico<sup>197</sup>. Sin embargo, da cuenta de noticias al respecto recibidas de Italia:

“Dizenme, que en Ytalia ay monachordios, que el semitono menor está diviso con una tecla pequeña en dos partes yguales, cada una de las quales distancias es diesis”<sup>198</sup>.

Aunque desconocemos de dónde le viene la información, parece que esta revelación hizo imaginar a Bermudo instrumentos nuevos provistos de subsemitonos, como se dirá luego.

Mucho más allá de todo esto, digamos ya que la aportación fundamental de Bermudo en el asunto de los géneros es la definición de uno nuevo, el “género semichromático”, que se añade a los clásicos diatónico, cromático y enarmónico<sup>199</sup>. Así lo dice ya en el *Arte tripharia*:

“Quatro géneros ay de Música en este tiempo, conviene a saber diatónico, chromático, enarmónico, y semichromático. Este género semichromático que augmento, es compuesto de el diatónico y de el chromático, y es lo que ahora tañen y cantan en composición”<sup>200</sup>.

La explicación del nuevo género se ofrece de forma más completa en el libro cuarto de la *Declaración*:

“Mucho tiempo estuve engañado en lo que tañen, aun buenos tañedores, porque mirando a los tres géneros de Música, vey que ninguno dellos era, y en verdad que me fatigaba el entendimiento. Sonaba bien a los oydos, y reclamava al entendimiento. Andava a buscar alguno que de la tal Música scriviese, y no lo hallava. A los tañedores que preguntava, por qué hazían puntos intensos y sustentados, respondían lo que yo sabía, que le sonaban bien. En fin por mucho que avía leydo, y preguntado, todavía estava con mi scrúpulo. Quiso Dios, que componiendo una poca de Música en el género chromático, hallé las cláusulas de los sustentados y de los intensos, que ahora usan los buenos tañedores. Mirando a lo que hazen los señalados tañedores, y los tres géneros de música, hallé infaliblemente, que tienen compuesto un nuevo género del diatónico y chromático, el qual se puede llamar semichromático. A poca costa podemos provar este no ser alguno de los tres géneros antiguos. No es género diatónico, porque usa de teclas negras. No es chromático, porque usa de algunas distancias del diatónico, como son un tono en post de otro, y no usa comunmente el semitono mayor. No es enarmónico, porque no usa de la división del semitono para hazer los diesis. Es género compuesto del diatónico y chromático, y assí le puse semichromático, quasi chromático imperfecto”<sup>201</sup>.

No se trata, por tanto, sino de una teoría forjada a partir de la observación de la práctica de los tañedores, que Bermudo asume y pone por arte. Esto justifica que, aparte de algunos apuntamientos en los libros precedentes, fuese en el libro sexto donde la

<sup>197</sup> *Libro primero*, capítulo 32, fol. 96r.

<sup>198</sup> *Libro primero*, capítulo 32, fol. 96r.

<sup>199</sup> El asunto es tan crucial que sorprende que apenas sea abordado en los trabajos de Stevenson u Otaola.

<sup>200</sup> *Arte tripharia*, capítulo 8, fol. 11v. El texto se retoma en la *Declaración*, libro segundo, capítulo 8, fol. 22v.

<sup>201</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 47, fol. 86v.

cuestión habría de desarrollarse al máximo nivel. Esto se confirma por una nota incluida en el libro primero:

“De los tres géneros antiguos y deste nuevo [semichromático] en el libro quarto trataré del uso de todos con brevedad, y en los otros libros hallareys algunos buenos apuntamientos, especialmente en el quinto y en el sexto”<sup>202</sup>.

La característica distintiva de este nuevo género es su falta de identidad con cualquiera de los géneros clásicos, por su peculiar mezcla de elementos diatónicos y cromáticos. Esa mezcla se manifiesta, en primer lugar, por la incorporación en el discurso melódico de intervalos defendidos en el género diatónico, cuya estructura interválica sostiene el armazón del artificio compositivo de la música del siglo XVI según el modelo del canto llano. Así, Bermudo discutirá el uso de los intervalos de tercera disminuida, cuarta disminuida y segunda aumentada, propios del género cromático, dentro de la trama diatónica<sup>203</sup>. Estos intervalos serán considerados “consonancias resuscitadas”, lo que constituye una alusión clara a la recuperación de distancias interválicas practicadas en la antigüedad:

“Éstas y otras novedades ay en este nuevo género, o por mejor dezir, consonancias resuscitadas, que de poco tiempo acá han sacado los buenos tañedores y cantores a luz”<sup>204</sup>.

El *Libro primero* contiene una larga disquisición sobre esta cuestión, en un texto que tiene mucho de añoranza de la música del tiempo de Pitágoras:

“Los que solamente vieron la Música, o por mejor dezir pesadumbre de ahora cincuenta años, dizen que nunca tan subida estuvo la Música, como en nuestro tiempo. De veras, que el que sabe la Música del tiempo de Pithágoras y la de antes y después un poco, que tiene que llorar”<sup>205</sup>.

Lo que dice Bermudo resulta de mucho interés, pues independientemente de cuán intensa fuese esa añoranza y cuán vivos sus deseos de resucitar la música de la antigüedad, el asunto era también objeto de exploración por parte de otros músicos teóricos de su tiempo y, en especial, de Nicola Vicentino, cuyo tratado *L'antica musica ridotta a la moderna prattica* aparecería impresa en Roma el mismo año que la *Declaración de instrumentos musicales*, en 1555<sup>206</sup>.

Fuese movido por ese ideal o por otro, lo que queda claro es que, observando la lista de novedades de la *Declaración*, se comprende de inmediato la importancia que el concepto de “género” tiene en la definición del diseño, del temple y del modo de tañer

<sup>202</sup> *Declaración*, libro primero, capítulo 13, fol. 12v. La versión de este pasaje en el *Libro primero* de 1549 no hace mención a los libros quinto y sexto, de acuerdo con el plan inicial de la obra en cuatro libros: “De los tres géneros antiguos en libro tercero quando hablaré de los instrumentos, porné el monachordio antiguo, y trataré del uso de todos tres con brevedad”. *Libro primero*, capítulo 14, fol. 67.

<sup>203</sup> Ampliando lo avanzado en el *Libro primero*, capítulo 14. Más sobre la cuestión del género semichromático se trata, especialmente, en la *Declaración*, libro quinto, capítulo 32, fol. 138.

<sup>204</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 47, fol. 87v.

<sup>205</sup> *Libro primero*, capítulo 14, fol. 95. El texto se retoma en la *Declaración*, libro primero, capítulo 13, fol. 12.

<sup>206</sup> VICENTINO, Nicola: *L'antica musica ridotta a la moderna prattica, con la dichiaratione , et con gli essempli di i tre generi, con le loro spetie, et con l'inventione di uno nuovo stromento, nelquale si contiene tutta la perfetta musica, con molti segreti musicali*, Roma, Antonio Barre, 1555.

de los nuevos instrumentos<sup>207</sup>. Así, por ejemplo, temple y género aparecen unidos como una sola cosa en un pasaje del *Prólogo segundo para el piadoso lector* de la *Declaración*, ya citado:

“La quarta [cosa nueva] es inventar nuevo género de Música. Y si en los instrumentos hasta ahora hechos no podían affinar las quintas, y algunas quedan menos perfectas, que otras, en mis instrumentos son tan perfectas, que tienen gran apariencia con las octavas. Digo, que la octava queda fina, quando la una boz se ase con la otra, de tal manera que siendo dos bozes, parecen una. Desta forma, las quintas en mis nuevos instrumentos queda una boz con otra tan casada, que parece unísonus o alguna de su specie”<sup>208</sup>.

En primera instancia, el temple sugerido en esta novedad (IV) podría identificarse como el que se aplica a la vihuela de siete órdenes en el libro cuarto de la *Declaración*, esto es, una aproximación al temperamento igual, lo que posibilita “que se tangan todos los semitonos”, según se ha dicho. Sin embargo, hay un detalle en la descripción del género semichromático que orienta la discusión en otro sentido: la mención al uso de la tercera mayor de proporción 5/4, por contraposición al uso del ditono pitagórico de dos tonos sesquioctavos que define la estructura del sistema interválico de raíz pitagórica en el género diatónico:

“Este intervalo es proporción sesquiquarta [...] Desta consonancia usa el género semichromático, en un tiempo muy dissimulada y ahora claramente, porque la consonancia que es dicha ditono, o tercera mayor, en el monachordio común (mayormente la que se haze con tecla negra, como desde Dsolre a la tecla negra que está entre Ffaut y Gsolreut) no contiene dos tonos. A este intervalo falta una comma para tener dos sesquioctavas, que son dos tonos. Es pues este intervalo que ahora usa el género semichromático, el que tenía el género chromático, el qual se haze con la dicha proporción sesquiquarta”<sup>209</sup>.

No es la única vez que Bermudo se refiere al intervalo de tercera mayor de proporción 5/4 existente entre las teclas D y F# del monacordio:

“Según lo sobredicho, no se puede hazer de dos semitonos menores una sesquioctava. Si esto mirassen algunos de los que hazen monachordios, y órganos, no los sacarían errados en las teclas negras. Tomo por exemplo a la tecla negra que está entre Ffaut y Gsolre. La distancia que ay desde Dsolre a esta tecla negra hazen proporción sesquiquarta, que la sacan con cinco tamaños. Todas las terceras mayores, y quintas, y otras muchas distancias traen erradas. Dezimos pues faltar una comma a los dos semitonos menores para ser proporción sequioctava. En fin viene a dezir Boecio, que lo último que el oydo humano exercitado en Música puede comprehender, es la comma. Esta palabra del monarca de la Música se note, porque servirá de sello en estos capítulos”<sup>210</sup>.

Como se ve, insiste en la diferencia de comma sintónico (81/80) que existe entre la tercera mayor (5/4) y el ditono pitagórico (81/64). Pero creo que la existencia de una tercera mayor D-F# en el monachordio común no puede tomarse aquí como demostración de la existencia de temperamentos mesotónicos en los instrumentos del

<sup>207</sup> Por eso sorprende que esta cuestión sea dejada de lado en las obras de referencia de Stevenson y Otaola. En aquel, la cuestión del género semicromático se toca nominativamente en las p. 22 y 52. En ésta, la sistemática exploración de los aspectos teóricos de la obra de Bermudo olvida dedicar un capítulo dedicado a los géneros.

<sup>208</sup> *Declaración*, Prólogo segundo para el piadoso lector, s. fol.

<sup>209</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 47, fol. 87v.

<sup>210</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 7, fol. 63v.

tiempo de Bermudo pues, como se sabe, tales sistemas no llegan a su completa matematización y demostración geométrica hasta los escritos de Zarlino (1558) y Salinas (1577)<sup>211</sup>. Las críticas de Bermudo hacia lo errado del diapasón de los instrumentos de su tiempo tienen más que ver con la utilización de sistemas irregulares, con una importante componente empírica, en la que las notas diatónicas y cromáticas se afinan de acuerdo con principios geométricos diversos y en los que las quintas, por tanto, difieren en tamaño entre sí<sup>212</sup>.

Otro pasaje de Bermudo referido al harpa diatónica con cuerdas cromáticas “entremetidas” en el libro cuarto de la *Declaración* ilumina aún más este aspecto del temple con terceras mayores de proporción 5/4 mezcladas con quintas:

“Para temprar estas cuerdas no ay difficultad, porque templada la cuerda que está entre csolfaut y dlasolre por tercera mayor, como suelen temprar la cuerda quintadécima para la cláusula del primero en la harpa, con la qual templarán todas las otras por quintas y octavas”<sup>213</sup>.

Este tipo de sistemas, con una quinta del lobo entre H y F#, quedan perfectamente documentados a principios del siglo XVI en el ámbito germánico, a través de los escritos de Henrichus Grammateus, Arnold Schlick o Martin Agrícola, pero su origen puede situarse, sin duda, en la época medieval<sup>214</sup>. El testimonio de Bermudo es una de las escasas pruebas del uso de este tipo de sistemas de afinación para los instrumentos de teclado y harpa también en el ámbito hispano<sup>215</sup>.

Desde luego, si el propósito de Bermudo era incluir la tercera mayor de proporción 5/4 en el diseño del monacordio de acuerdo con el nuevo género semichromático, manteniendo la igualdad de las quintas, esto sólo podría obtenerse mediante el diseño de un temperamento mesotónico de 1/4 de comma, lo que habría de tener consecuencias trascendentales en la definición del temple del resto de los intervalos, especialmente por lo que respecta a la definición de los semitonos mayores y menores, cantables e incantables. De hecho, los capítulos tercero a undécimo del libro cuarto de la *Declaración* tratan la cuestión de los semitonos por extenso, partiendo de las definiciones clásicas. Sin embargo, los comentarios, confutaciones y demostraciones de Bermudo, por medios geométricos, aritméticos, etimológicos y finalmente auditivos, son preparatorios para discusiones posteriores, entre las que están “cómo el tono se puede dividir por medio”<sup>216</sup>, así como la propuesta de una vihuela de siete órdenes “que se tangan todos los semitonos”<sup>217</sup> con la que se remata la parte dedicada a este instrumento en la *Declaración*.

Nótese además que Bermudo se sujeta siempre a la definición clásica de los semitonos como menores y mayores (el *limma* y *apotome*, según la terminología pitagórica),

<sup>211</sup> Sobre todo ello, parte II, apartado IV.2.

<sup>212</sup> Un ejemplo de esta forma de afinar llevada a un sistema práctico es, en España, la de SOLER, Antonio: *Teórica y práctica del temple...* Para un panorama más completo sobre esta cuestión, véase parte II, apartados IV.2 y IV.4.6.

<sup>213</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 90, fol. 112r.

<sup>214</sup> Para un panorama sobre estos sistemas puede consultarse GOLDÁRAZ GAINZA, J. Javier: *Afinación y temperamento en la música occidental*, Madrid, Alianza Música, 1992, p. 123ss. También GOLDÁRAZ GAINZA, J. Javier: *Afinación y temperamentos históricos*, Madrid, Alianza Música, 2004, p. 76ss.

<sup>215</sup> Véase parte II, apartado IV.

<sup>216</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 15, fol. 68r.

<sup>217</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 86, fol. 109r.

respectivamente cantable e incantable, pero prepara lo que constituye una de las revelaciones fundamentales en el diseño de los sistemas de temple del Renacimiento: la inversión del tamaño, posición y función de esos semitonos. En efecto, si la definición del semitono cantable *mi-fa* como semitono menor caracteriza el sistema interválico diatónico de raíz pitagórica, su definición como semitono mayor será signo distintivo de la adopción de un temple de tipo mesotónico, de raíz “ptolemaica”, en el que la cuarta contiene una tercera mayor de proporción  $5/4$  y no un ditono pitagórico de proporción  $81/64$ . En consecuencia, el semitono diatónico pasará a ser mayor que el semitono cromático.

El proceso de mutación terminológica e interválica se extenderá en España durante varios decenios, a partir de un camino abierto por la *Música práctica* de Ramos de Pareja en 1482, constituyendo los tratados de Bermudo y de Salinas sendos puntos de inflexión en ese itinerario. A partir de ca.1565 la cuestión parece zanjada a favor de la definición del semitono diatónico como mayor y cantable<sup>218</sup>.

Bermudo actúa en esta cuestión con pies de plomo, calculando muy bien su estrategia teórica, para no caer en el error de ofrecer una declaración precipitada en este sentido que pudiera parecer inconsistente o simplemente errónea. No olvidemos que la primera propuesta firme en España del semitono diatónico como mayor y cantable había sido la de Gonzalo Martínez de Bizcargui en su *Arte de canto llano* de 1511<sup>219</sup> y que su aseveración, contraria a los doctores clásicos y sin la suficiente demostración desde los puntos de vista matemático y geométrico, sólo consiguió desencadenar una serie de reacciones adversas a la que Bermudo no es ajeno. Así, dice en el capítulo cuarto del libro cuarto de la *Declaración*:

“Todos cuantos en música han scripto dizen el semitono menor ser cantable en el género diatónico, excepto Berno abad que se engañó. Bien sé, que otros en romance ha scripto, y favorecido la parte de Berno, y que algunos cantores ay en España de su opinión [...]. El que una cosa tan nueva como ésta avía de dezir, grandes probaciones convenía tener. Y los que esta novedad creyessen, se la avían sufficiently de provar por no ser notados de livianos. Digo ser cosa nueva, porque todos los theóricos y prácticos que en música scrivieron, tienen lo contrario”<sup>220</sup>.

Y, seguidamente, procede a demostrar por compás de geometría y matemática el fundamento de la definición clásica en los capítulos siguientes. Sin embargo, el capítulo nueve del mismo libro (“De una objeción contra lo dicho”) nos conduce de inmediato a otro terreno:

“Por experiencia, puede dezir alguno, vemos lo contrario de los semitonos en la vihuela y en los instrumentos nuevos, que ambos semitonos se tañen y cantan, luego ambos son yguales, y assí parece ser falso lo determinado, que el tono no se puede dividir en dos semitonos yguales. En la

<sup>218</sup> Sobre esta cuestión, véase MORENO RODRÍGUEZ, Israel: *El semitono mi-fa y su evolución conceptual en el siglo XVI español*. Trabajo de AAD bajo dirección de Andres Cea Galán, Conservatorio Superior de Música de Sevilla, 2007 (inédito). También, parte II, apartado IV.

<sup>219</sup> MARTÍNEZ DE BIZCARGUI, Gonzalo: *Arte de canto llano y contrapunto y canto de órgano con proporciones y modos*, Burgos, Fadrique Alemán, 1511. Ed. facsímil, *Viejos libros de música*, 8, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1976, sin fol.: “Hallamos ser mayor el semitono cantable ques mi-fa con una coma más que el otro que es incantable”.

<sup>220</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 4, fol. 62v.



declaración y respuesta a esta objeción, o argumento prometo dezir cosas muy grandes y nuevas en música. Por tanto pido al curioso lector lo lea con atención”<sup>221</sup>.

Lo que sigue es, en efecto, un aperitivo para el capítulo quince que trata sobre “Cómo el tono se puede dividir por medio”<sup>222</sup>, y se basa en el establecimiento de una fundamental base etimológica:

“No se llama semitono porque sea la mitad de el tono, según que algunos prácticos, y Aristoxeno y Marciano theóricos se engañaron en la fuerza deste vocablo semitono. No se compone semitono desta palabra latina *semis*, que quiere dezir medio y de tono, quasi medio tono. Sino (según quiere Boecio) desta dición *semun* que significa imperfecto, y de tono. Es pues semitono, tono imperfecto”<sup>223</sup>.

Curiosamente, todavía fray Pablo Nassarre en su *Escuela música* de 1723-4 recurrirá a esta precisión terminológica para demostrar lo que en su tiempo es ya un hecho aceptado plenamente, que el semitono diatónico cantable es mayor<sup>224</sup>.

Teniendo en cuenta todo esto y vista la capacidad de Bermudo para el manejo del compás en la “preparación” del comma, a la que nos hemos referido ya, me parece manifiesto que los caminos trazados por Bermudo desde el punto del vista del temple y mediante la exposición del nuevo género semichromático desembocarían en un punto común en el tratado quinto del libro sexto: la discusión de diferentes temples de tipo mesotónico, partiendo de los de 1/8 y 1/4 de comma, además del temperamento “igual”, exactamente como haría Francisco Salinas sólo unos años más tarde. Y es que sólo en estos temperamentos mesotónicos se cumple uno de los objetivos trazados por Bermudo en su *Prólogo segundo*, esto es, la igualdad de las quintas entre sí:

“[...] Y si en los instrumentos hasta ahora hechos no podían affinar las quintas, y algunas quedan menos perfectas, que otras, en mis instrumentos son tan perfectas, que tienen gran apariencia con las octavas [...]”<sup>225</sup>.

Así, en sentido estricto, hay que reconocer que el procedimiento de “preparación de las sesquioctavas” que explica Bermudo en la *Declaración* de 1555 precede en su teorización al principio de *participatio* vislumbrado por Gioseffo Zarlino en su *Institutioni harmoniche* de 1558 y coloca al teórico andaluz a la altura de sus colegas italianos en el terreno de la exploración de los nuevos temples del Renacimiento.

## VII.- El libro séptimo

Analizados los contenidos del libro sexto de la *Declaración de instrumentos musicales* de 1555, intentemos determinar ahora los contenidos del libro séptimo. Éstos estarán relacionados con tres aspectos: el diapasón de los monacordios, el órgano construido por Bermudo y el harpa de su invención.

<sup>221</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 9, fol. 64r.

<sup>222</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 15, fol. 68r.

<sup>223</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 9, fol. 64r.

<sup>224</sup> NASSARRE, fray Pablo Nassarre: *Escuela música según la práctica moderna*, Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1723-1724, primera parte, libro II, capítulo XX, p. 201-2.

<sup>225</sup> *Declaración*, Prólogo segundo para el piadoso lector, s. fol.

### VII.1.- Diapasón de los monacordios

Hubo además un libro séptimo, que debió añadirse al plan de la *Declaración* en fecha tardía. No aparece en el índice de 1555 y sólo se cita indirectamente en el prólogo segundo y en varias ocasiones a lo largo de la obra. Este libro acogió diversos capítulos dedicados a los instrumentos que en el plan original deberían haber aparecido en el libro cuarto. Esto es lo que se deduce de la comparación del capítulo “De algunas antiguallas de Música, en confirmación de lo ya dicho” en sus versiones de 1549 y 1555:

“Estas y otras antiguallas por ser cosas de instrumentos se quedarán para el libro séptimo, en el qual copiosamente se tractan. Allí hallaréys cómo se hará el diapassón de los monachordios, y el de otros muchos instrumentos, y otras cosas que de antiguas estavan olvidadas. Especialmente hallaréys un nuevo monachordio chromático. Qualquiera tañedor de tecla, de buena abilidad, que en él estudiare, será poderoso para complidamente resucitar este género”<sup>226</sup>.

Como el capítulo en cuestión aborda, de nuevo, el tema de los tres géneros clásicos, no hay duda de que la cita anterior se refiere a la octava novedad anunciada en el prólogo segundo (VIII.a.b.c.d, en tabla 2).

El término “monachordios” podría ser tomado aquí sólo en el sentido de “divisio monochordi”, esto es, como diseño de diapasones diatónicos, cromáticos y enharmónicos por compás en abstracto, tomando como modelo lo expuesto en los capítulos V al XIV del libro cuarto del tratado de Boecio<sup>227</sup>, según se dijo. Pero el hecho es que Bermudo se refiere, como vemos, a “un nuevo monachordio chromático” en el que el tañedor puede aprender a tocar “para cumplidamente resucitar este género”, lo que hace pensar que se trata del diseño de instrumentos de tecla en toda regla, tal como lo hará también Salinas, por ejemplo, en el libro tercero de su tratado *De musica* de 1577<sup>228</sup>.

Cómo fuesen esos instrumentos es imposible de saber, pero está claro que vendrían a estar basados en los contenidos ya expuestos sobre los géneros en el libro sexto. Así, es probable que el nuevo monachordio de Bermudo incorporase, al menos, una tecla adicional para Ab sobre el G#, algo que resulta imprescindible para la ejecución del primer modo transportado por Ffaut, tal como se anuncia en el libro cuarto:

“Para que los tañedores tengan monachordio en que se exerciten en este modo primero por Ffaut y en otros, en fin del tractado sexto pongo un monachordio nuevo. Entretanto que este monachordio nuevo sale, para exercitarse en el modo primero por ffaut, daré un aviso [...]”<sup>229</sup>.

De hecho, Bermudo se refiere en otro lugar a “algunos monachordios de Flandes” en los que la tecla entre G y A sirve tanto para G# como para Ab:

<sup>226</sup> *Declaración*, libro primero, capítulo 14, fol. 13v. El mismo texto, en la versión de 1549 reza: “Estas y otras antiguallas por ser cosas de instrumentos se quedarán para el libro quarto [...]”. *Libro primero*, capítulo 15, fol. 49v.

<sup>227</sup> BOECIO, Anicio Manlio Torquato Severino: *Tratado de música*, ed. castellana de Salvador Villegas Guillén, p. 150ss.

<sup>228</sup> SALINAS, Francisco: *De musica libri septem*, Salamanca, 1577. Ed. castellana de Ismael Fernández de la Cuesta, Madrid, Alpuerto, 1983, p. 199s.

<sup>229</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 52, fol. 89v.

“Por esto en algunos monachordios de Flandes viene la dicha tecla de manera, que forme fa y mi. Tiénese por primor y perfection esto en los tales monachordios”<sup>230</sup>.

No obstante, queda en el aire en esta cita si se trata de instrumentos con subsemitonos o de instrumentos templados de algún modo semejante al sistema descrito por Arnold Schlick en 1511<sup>231</sup>, ya referido.

A este respecto, no deja de resultar curioso que el primer testimonio de teclados con teclas añadidas o subsemitonos en España, incorporando esa tecla doble g#/ab, fuese el proyecto de Francisco Vázquez para la catedral de Granada, elaborado en 1565 “con la industria de Silvestre”<sup>232</sup>. Este dato podría ser testimonio de la penetración e influencia de las teorías de Bermudo en el ámbito musical granadino desde fecha temprana.

Abierta esta vía, es posible que Bermudo aspirase a la construcción de un monachordio con un teclado dotado de tres filas de teclas (blancas, negras y coloradas), para la ejecución de la música de los tres géneros, como han sugerido Nicolàs Meeus<sup>233</sup> y Paloma Otaola<sup>234</sup>, tal como se desprende también de lo dicho sobre los géneros en el capítulo 32 del *Libro primero*. De hecho, Bermudo vislumbra la posible existencia de instrumentos de tecla de este tipo:

“Podía aver un monachordio, que tuviesse todos tres géneros, si en el que ahora tenemos (que contiene diatónico y chromático) pussiesen otras teclas coloradas, o de otra color, que dividiessen los semitonos menores por medio. Ternía pues diesis y tonos con las teclas que de nuevo se pusiessen para el género enarmónico. Semitonos con las teclas negras que tiene para el género chromático. Las teclas blancas para el diatónico”<sup>235</sup>.

Sólo mediante el desarrollo de un instrumento de estas características adquiere sentido la novedad XII de Bermudo (tabla 2), que asocia a la excepcionalidad de tal instrumento la necesidad de enseñar a tañerlos y la necesidad de desarrollar un sistema gráfico específico para la representación de las notas añadidas:

“Es la última cosa nueva, el modo de tañer estos nuevos instrumentos, y el artificio para saber puntar la música, que en ellos se ha de tañer accidentalmente, por teclas que no se han tañido hasta oy, y señales nuevas para ello”<sup>236</sup>.

<sup>230</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 79, fol. 114v.

<sup>231</sup> SCHLICK, Arnold: *Spiegel del Orgelmacher und Organisten*, Mainz, 1511. Ed. facsímil, con transcripción, traducción y notas de Elizabeth Berry Barber, Frits Knuf, Buren, 1980. Sobre el temperamento de Schlick, entre otros, GOLDÁRAZ GAINZA, J. Javier: *Afinación y temperamento en la música occidental...*, p. 127 y GOLDÁRAZ GAINZA, J. Javier: *Afinación y temperamentos históricos...*, p. 80-1. También, apartado VI.1.

<sup>232</sup> Para una discusión sobre este proyecto y su génesis, RUIZ JIMÉNEZ, J.: *Organería en la diócesis de Granada (1492-1625)*, Diputación Provincial, Junta de Andalucía, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1995. Para un panorama general sobre la cuestión del ámbito cromático, véase parte II, apartado III.2.2 y Correa, apartado IV.3.

<sup>233</sup> MEEÛS, Nicolàs: “Juan Bermudo et le clavier harmonique...”

<sup>234</sup> OTAOLA, Paloma: “Instrumento perfecto y sistemas armónicos microtonales en el siglo XVI... y OTAOLA, Paloma: “Instrumentos de teclado y sistema cromático en la teoría musical española del siglo XVI... También, OTAOLA, Paloma: *Tradición y modernidad...*, p. 310ss.

<sup>235</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 11, fol. 65v.

<sup>236</sup> *Declaración*, Prólogo segundo para el piadoso lector, s. fol. Bermudo también se refiere a esas nuevas señales en el libro segundo, capítulo 19, fol. 22v: “[...] para tañer en mis instrumentos, más señales son menester”.

El objetivo de la construcción de instrumentos semejantes es la posibilidad de transposición de los modos a cualquier término. Así, después de tratar profusamente sobre los modos accidentales, declara Bermudo:

“Todo lo sobredicho se entiende si componeys para tañer en el monachordio, que ahora se usa. Mas si consideramos los dichos modos para cantar, todos ellos pueden fenecer en cada uno de los signos. De forma, que los semitonos chromáticos que en el monachordio ya están fixos, componiendo para cantar, los tenemos en la Música móviles, para que conforme a la necesidad que de ellos tuviéremos, ya hagamos a una parte el semitono menor, y para otro modo, en aquella misma parte se haga el mayor. Esta libertad no tenemos en el monachordio común, según avemos visto. De donde infiero la imperfection, que todavía tiene el monachordio. El monachordio antiguo daba cada tecla en una cuerda y si fuera assí el de este tiempo, quedaría en este caso más perfecto, aunque trabajoso, y no sería para todos los tañedores. Pues podemos componer para cantar quarto por Cfaut, Ffaut, y Gesolreut, primero por ffaut, sexto por bmi y Elami, y octavo por bmi. La misma libertad que tenemos de componer para cantar ay para componer en instrumentos nuevos”<sup>237</sup>.

No obstante, disiento con la idea expuesta por la profesora Otaola cuando defiende que dicho instrumento habría estado afinado según un sistema pitagórico<sup>238</sup>. Como se ha dicho más arriba al tratar de los géneros, el desarrollo del género semicromático habría obligado a la inclusión de las terceras mayores de proporción 5/4 en ese instrumento, de donde resultaría ser el semitono diatónico un semitono mayor. Como sabemos, es éste el principio de división interválica que sirve para definir los sistemas agrupados bajo la denominación de “mesotónicos”, tal como se presenta en los escritos de Gioseffo Zarlino o de Francisco Salinas. Ambos, como ya hiciera también Nicola Vicentino, abordan el diseño de un sistema interválico ampliado que se materializa en un instrumento de dieciocho o más teclas por octava en el que puedan ser resucitados los tres géneros de la antigüedad<sup>239</sup>. Aunque la descripción de tal instrumento por parte de Bermudo no se haya conservado, creo que resulta suficientemente sugerente la idea de que el franciscano de Ecija estuviese trabajando en el mismo asunto en el que se ocupaban al mismo tiempo sus ilustres colegas en Italia.

Como en el caso de Vicentino, Zarlino o Salinas, las demostraciones en torno a esos monacordios en la obra de Bermudo precisaría la impresión de algún tipo de grabado de tipo geométrico o pseudofigurativo de bastante mayor complejidad que los que se incluyeron en los folios 63, 68 y 109v del libro cuarto de la *Declaración*. También, sin duda, al estilo de lo publicado por Vicentino, se habrían incluido algunos ejemplos de música accidental por términos aún más remotos que los ya presentados en el libro cuarto<sup>240</sup> y, probablemente también, ejemplos de música cromática que superarían lo

<sup>237</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 34, fol. 76v. Nótese, que en este texto, Bermudo parece apuntar a la imperfección del monacordio ligado. No es descartable, por tanto, que sus monacordios hubiesen sido libres.

<sup>238</sup> OTAOLA, Paloma: "Instrumento perfecto y sistemas armónicos microtonales...

<sup>239</sup> Para una panorámica sobre esta cuestión, entre otros, STEMBRIDGE, Christopher: "Music for the Cimbalo Cromatico and other split-keyed instruments in seventeenth century Italy", *Performing Practice Review*, 5, 1, primavera 1992, p. 5-43. Además, para el panorama español, con abundante bibliografía y referencias, SANHUESA FONSECA, María: *El doctor Bartolomeo Gioverardi (ca. 1600-1668). Teórico musical entre Italia y España*, Barcelona, CSIC, 2009. Pero, sobre todo, para una panorámica más completa, BARBIERI, Patrizio: *Enharmonic Instruments and Music, 1470-1900*, Roma, Il Levante, 2008, aunque no cita la orientación de Bermudo en este sentido.

<sup>240</sup> *Declaración*, libro cuarto, especialmente fol. 77v-78v.

presentado como ejemplo en el libro quinto<sup>241</sup>. Estos ejemplos habrían sido impresos en cifra, según el mismo Bermudo refiere tras presentar un ejemplo en este formato y explicar el funcionamiento del sistema en el libro cuarto de la *Declaración*:

“[...] No tan solamente aveys de mirar las sobredichas cifras, sino las que por sí en un libro pongo. Allí hallarán los curiosos otros mayores avisos, donde les remito, como a conclusión y remate de cifras”<sup>242</sup>.

Aunque Bermudo no lo señala, es posible que esa música hubiese sido también incluida en el libro sexto, tras tratar del “artificio para saber puntar” y de “las nuevas señales para ello”, o en el libro séptimo, quizás tras los capítulos correspondientes al órgano y al harpa.

## VII.2.- El órgano de Bermudo

El capítulo catorce del libro primero de la *Declaración*, antes citado, incorpora información suplementaria sobre otros contenidos del libro séptimo:

“Y lo que será de mayor estima es ver el modo de hazer mi órgano, en el qual se tañen todos los semitonos, y cada una de las teclas blancas y negras tienen todas seys bozes, y otros primores que sería largo contarlos”<sup>243</sup>.

Es muy probable que en el libro séptimo estuvieran, por tanto, los capítulos dedicados a las novedades del órgano inventado por Bermudo (puntos V, VI.a.b.c y VII de la tabla 2), con especial mención a su temple (novedad X). Aunque el significado de algunas de las novedades de ese órgano no puede ser aclarado por completo, pueden avanzarse algunas hipótesis sobre las intenciones de Bermudo<sup>244</sup>.

Por un lado, el “somero de pedaços” parece hacer referencia al sistema de construcción del secreto<sup>245</sup> en el que las costillas se labran separadamente para ser luego engastadas en el marco. Las canales que se obtienen son luego recubiertas con las tablas que forman la mesa del secreto, que puede ir sobrepuestas al marco y a las costillas o embutidas entre éstas. Este sistema de construcción se contrapone a otro sistema de secreto en el que las canales son labradas a golpe de maza y formón sobre un bloque de madera único que tiene las dimensiones totales del secreto. Ambos sistemas de construcción se encuentran documentados en España durante los siglos XVII y XVIII, pero el sistema de labrado parece haber antecedido al de ensamblado. Esta forma de construcción terminó por imponerse a partir de mediados del siglo XVIII.

<sup>241</sup> *Declaración*, libro quinto, fol. 138v, entre otros.

<sup>242</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 42, fol. 84.

<sup>243</sup> *Declaración*, libro primero, capítulo 14, fol. 13v.

<sup>244</sup> “La sexta [cosa nueva] es, que en el modo de hazer el órgano ay cosas particulares, assí como el somero ser de pedaços, y la capa, y la reducción por vía de romana”. La explicación de Stevenson a este pasaje de la *Declaración* me parece inconsistente: “Account of how heavy to make the individual parts that go into an organ and its case; and of how to balance them all properly”. STEVENSON, Rober: *Juan Bermudo*, p. 22.

<sup>245</sup> En el arte de la construcción de órganos, los términos “secreto” y “somero” son sinónimos en castellano.

Por otra parte, la “capa” hace alusión bien a la mesa del secreto, bien a las tapas que, sobre las correderas de registro, sustentan los pies de los tubos. No queda claro en el texto si esa capa se construye también en “pedaços”, como el secreto, o si se construye “por vía de romana” como la reducción. Lo primero tiene total sentido si la mesa del secreto se arma embutiendo tiras de madera entre las costillas, según se acaba de ver.

Finalmente, la “reducción por vía de romana” parece hacer alusión al tipo de transmisión mecánica desde las teclas al secreto. Cuando las dimensiones de éste lo permiten, la conexión entre teclas y válvulas puede realizarse directamente, por medio de varillas si el secreto está sobre las teclas o por medio de pivotes si está debajo de él. En cambio, cuando la dimensión del secreto es mayor y, por tanto, la partición de las válvulas es más ancha que la del teclado, es preciso introducir una reducción. Ésta puede disponer las varillas en abanico o recurrir a molinetes de madera o metal. Que la reducción sea “por vía de romana” en el caso de Bermudo tal vez indica que se prescinde de los molinetes para incorporar un sistema de palancas de tercer género dispuestas en abanico. No sabemos que dimensiones tendría el órgano construido por Bermudo en Baeza, pero un sistema de reducción de este tipo se encuentra en dos órganos realejos de mediados del siglo XVII conservados todavía precisamente en Osuna y Estepa<sup>246</sup>.

Más arriba ya se ha discutido sobre cómo se realiza el proceso de afinación en el órgano, independientemente del temperamento que se aplique, y se ha hecho una primera valoración de la propuesta de Bermudo en el sentido de cortar los tubos con total precisión antes de asentarlos sobre el secreto (novedad V de la tabla 2). Digamos ahora que la traslación de las longitudes exactas que marca el diapason del órgano a las longitudes de los tubos precisa siempre de un coeficiente de corrección que está en relación con el diámetro del mismo tubo, pues es el diámetro el que determina el lugar donde se formará su nodo extremo, que se sitúa fuera del tubo. Dudo mucho que Bermudo hubiese desarrollado un sistema de cálculo que tuviese en consideración este parámetro, pero es posible que manejara alguna medida de experiencia que le permitiera acercarse a la precisa medición de la longitud del tubo sonoro de acuerdo con su tono. No obstante, al afirmar tan categóricamente “que pueden hazer un órgano cortando la primera vez puntualmente, que salga justo y cabal, y no sea menester cortarlo otra vez”, Bermudo intenta evitar lo que parecía ser una práctica habitual de los maestros de hacer órganos: “al affinar (después de toda cuenta) cortan, añaden, ensanchan, o ensangostan los caños<sup>247</sup>”. Y, en verdad, resulta curioso constatar que incluso importantes artífices, como Gilles Brebos en sus órganos de El Escorial, cortasen o alargasen los tubos durante el proceso de armonización y afinación del instrumento, tal como se deduce del informe redactado por Diego del Castillo en 1587 en respuesta a otro informe de Sebastián de Miranda:

“En el capítulo tercero hay dos dificultades, la una que están cortados algunos caños por detrás, los quales se cortaron en la afinación en razón de haverse trocado [...] Quanto a la segunda dificultad, destar algunos caños añadidos con pedazos de estaño, digo que todos los que lo

<sup>246</sup> Son los conservados en la Colegiata de Osuna y en la iglesia de Santa María de Estepa. Para una descripción de estos instrumentos, aunque sin hacer mención a este sistema mecánico, AYARRA JARNE, José Enrique: *Órganos en la provincia de Sevilla. Inventario y catálogo*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1998, p. 166 y 201. Un tercer instrumento, muy parecido a los anteriores, y con el mismo tipo de mecánica, es el construido en Sevilla para el convento de Santa Catalina de Santa Cruz de la Palma. Sobre este realejo, parte II, apartado VI.

<sup>247</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 93, fol. 113v (numerado como 121v).

estubieren se añadan y suelden, que queden firmes y muy afinados, porque lo demás sería remiendo...<sup>248</sup>.

En Italia, por aquel tiempo, los organeros Antegnati presentan como novedad el corte de los tubos con la afinación “en redondo”<sup>249</sup>, lo que indica, sin duda, la existencia de una técnica anterior basada en la aplicación de cortes, especialmente cuando esta labor quedaba en manos de organeros inexpertos.

En este contexto, cabe imaginar que Bermudo tal vez hubiese desarrollado también una técnica de afinación “en redondo” o inventado algún tipo de entallas de afinación para los caños del órgano<sup>250</sup>.

### VII.3.- El harpa

Otra cita al libro séptimo sitúa aquí los capítulos referidos al diapasón del harpa, construida con todas las cuerdas de igual grosor y, por tanto, en proporción armónica natural:

“Si la harpa fuesse para ver y no para oyr, bien sería que le procurassen una hermosa figura. Lo principal que en este instrumento se ha de pretender es la proporción en la Música, y lo accesorio de la figura. Mejor es que se diga de la harpa, oydlá y no la veays, pues que es para oyr, que no dezir della, vedlá y no la oygays, pues que no es para ver. El cómo se hará la harpa queda para el séptimo libro”<sup>251</sup>.

Tanto esta parte dedicada al harpa como las dedicadas al órgano, precisarían, a buen seguro, de la inclusión de algunos grabados ilustrativos. Podrían ser semejantes al de la vihuela impresa en el folio 110 del libro cuarto o, más propiamente, dibujos técnicos para la precisa construcción del órgano y para el diseño de la forma del harpa.

### VIII.- Recapitulación

Se puede afirmar, a partir de las pistas suministradas por el mismo Bermudo, que la estructura y los contenidos del libro sexto de la *Declaración de instrumentos musicales* estaban perfectamente definidos cuando el volumen se da a la imprenta en 1555. Lo mismo es válido para el libro séptimo, entonces en proceso de gestación y que Bermudo

<sup>248</sup> *Relación de lo que declaró Diego del Castillo se debía remediar en los cuatro órganos de San Lorenzo el Real*, manuscrito autógrado, 1587. Publicado en Francisco Asenjo Barbieri. *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, ed. Emilio Casares, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, vol. I, p. 136-7.

<sup>249</sup> Referencias a este detalle se encuentran en documentos publicados por FAIT, Renato: “Organi e organisti del Duomo dalle origini al 1562”, en *Sei secoli di musica nel Duomo di Milano*, Graziella de Florentiis (ed.), NED, Milano, 1986, p. 178-203 y MISCHIATI, Oscar: “Organari stranieri a Milano durante el Rinascimento. Nouvi documenti”, en *San Simpliciano e il nuovo organo Ahrend*, Milano, Pizzi Editore, 1991, p. 83-6. Para una panorámica sobre la obra de los Antegnati, *Gli Antegnati. Studi e documenti su una stirpe di organari bresciani del Rinascimento*, Oscar Mischiati (ed.), Bologna, Pàtron Editore, 1995, p. 363-98

<sup>250</sup> Hasta ahora, el uso de entallas de afinación en España se documenta sólo a partir de finales del siglo XVIII, en obras del organero real Jorge Bosch y de los miembros de su escuela.

<sup>251</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 91, fol. 112.

planea publicar más adelante, sin duda como un tratado orientado hacia la construcción instrumental<sup>252</sup>.

Ambos libros contendrían, por tanto, las aportaciones más originales de Bermudo, a partir de una profundización en el estudio de los géneros y de las proporciones interválicas de los monacordios boecianos. Por añadidura, el libro sexto contendría información sobre el modo de tañer sus nuevos instrumentos e instrucciones para cifrar expresamente para ellos, mientras el libro séptimo habría de aglutinar las partes dedicadas más en concreto a la construcción del monacordio, del órgano y del harpa. Según todo esto, habría que considerar el libro séptimo de Bermudo como el primer tratado de organería escrito en castellano<sup>253</sup>, siguiendo la estela abierta por obras como el *Spiegel del Orgelmacher und Organisten* de Arnold Schlick en 1511.

El cuadro que sigue (tabla 4) presenta un índice hipotético de los libros perdidos de Bermudo, relacionándolos con las novedades anunciadas en los libros restantes y que hemos analizado en este capítulo.

Tabla 4. Reconstrucción del contenido de los libros VI y VII de la <i>Declaración</i> de 1555			
Libro VI			
1º	errores de música,	dieciséis letras del canto llano	
2º	confutaciones		
3º	contra catorze artes de canto	dieciséis letras del canto llano	
4º			
5º	géneros de música	género semichromático	IVa.b
6º	modo de tañer mis instrumentos	en contrario del libro cuarto temperamento “igual” en el órgano temperamento de 1/8 de comma en el órgano (¿temperamento de 1/4 de comma?) (modo de tañer estos nuevos instrumentos) (artificio para saber puntar) (señales nuevas para ello) ¿música en cifra?	IX.a IX.b X XI XII.a XII.b XII.c
Libro VII			
(1º)	diapasón de los monachordios	monachordio chromático (monachordio enarmónico) (monachordio diatónico)	VIII.b VIII.c VIII.d
(2º)	modo de hazer mi órgano	se tañen todos los semitonos (hazer un órgano cortado la primera vez) (somero de pedaços) (capa) (reducción por vía de romana) (mixture de dezenas)	X V VI.a VI.b VI.c VII
(3º)	harpa de cuerdas yguales en gordura	diseño del harpa en proporción natural para oír y no para ver	III

La exposición de estos contenidos constituye el objetivo final de los escritos de Bermudo y su comprensión resulta esencial para la comprensión de la totalidad de su obra, tal como él mismo expresó de forma reiterada en los textos publicados.

<sup>252</sup> A partir de mis conclusiones, me aparto completamente de las ideas expuestas en FREIS, Wolfgang: “Becoming a theorist...”

<sup>253</sup> En ausencia de la obra de Bermudo, el más antiguo tratado de organería conservado en España sería el manuscrito de fray Bartolomé Triay. Sobre ello, BALDELLÓ, Francisco: “Un tratado de organería del siglo XVIII”, *AnM*, XIV, 1959, p. 179-94.



El hecho de que en estos libros finales se aborde el “artificio para saber puntar” con “señales nuevas” justifica el decurso aquí tomado para abordar la cifra de Bermudo en su justa perspectiva, superando lo meramente expuesto en el libro cuarto de la *Declaración* de 1555.

## IX.- Las cifras de Bermudo

Los diversos sistemas de cifra y los procedimientos para cifrar descritos por Bermudo se condensan en el capítulo 39 del *Arte tripharia* y en diversos capítulos del libro cuarto de la *Declaración* de 1555<sup>254</sup>. Sin embargo, tal como acabo de exponer, el estudio de los aspectos notacionales relacionados con la cifra, como cualquier otro asunto abordado en la obra de Bermudo, no puede limitarse a lo publicado sino que tiene que ampliarse a aquellos contenidos meramente intuitivos que constituían el fuste de los libros sexto y séptimo de la *Declaración*, inéditos y perdidos.

En efecto, lo expuesto por Bermudo en el *Arte tripharia* y en el libro cuarto de la *Declaración* no se corresponde sino con los elementos básicos de la práctica de la intabulación de su tiempo para la tecla, el harpa y la vihuela. Los contenidos verdaderamente interesantes y originales del arte de cifra, aplicados a los instrumentos de su invención, habrían sido incluidos en el tratado sexto del libro sexto de la *Declaración*, según he intentado probar<sup>255</sup>. Bermudo corrobora este detalle cuando se refiere, en concreto, al modo de cifrar para el harpa de dos órdenes:

“Otros avisos son menester para esto, y porque están dichos en otra parte, paréceme que daría fastidio, si los pusiese. Por tanto, a los otros libros [sexto y séptimo] me remito. Necesariamente los han de ver todos para complidamente saber cifrar en la harpa”<sup>256</sup>.

Intentemos presentar, por tanto, una panorámica de lo publicado e intuir aquello que quedó por publicar sobre la cifra.

### IX.1.- La cifra para tecla

Bermudo incluyó diversas piezas específicamente para el órgano en el libro cuarto de la *Declaración* de 1555. Éstas no vienen escritas en cifra sino en notación de canto de órgano en partes separadas, a la manera de un libro de polifonía de atril y, por tanto, no sólo sirven como ejemplos para tañer sino, en general, como ejemplos de composición que puedan ser luego intabulados o puestos en el monacordio (ilustración 2). Estas piezas son, sin duda, “los hymnos y tientos y motetes que para tañer tengo compuestos”, según Bermudo expresaba en el libro tercero de la *Declaración*<sup>257</sup>. Al menos en el caso del *Pange lingua* (fol. 128), la música lleva el texto perfectamente aplicado al tiple, lo que constituye un claro ejemplo de la práctica de cantar al órgano o al monacordio que

<sup>254</sup> Éstos son, para el teclado, los capítulos 41, 42 y 53; para la vihuela, los capítulos 70 a 74 y para el harpa, el capítulo 92.

<sup>255</sup> Véanse los apartados VI, VII y VIII.

<sup>256</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 92, fol. 112v.

<sup>257</sup> *Declaración*, libro tercero, capítulo 24, fol. 43v. La denominación “cantus de modo...” que se da a estas obras en las ediciones modernas no es sino fruto de una interpretación errónea del título expresado por Bermudo. “Cantus” se refiere exclusivamente a la voz superior de la polifonía y no designa, en absoluto, a la pieza como título, género o forma.

se documenta en su uso litúrgico, paralitúrgico y profano en España al menos desde los albores del siglo XVI, y que no sería más que un reflejo del repertorio para vihuela del mismo periodo, en el que abundan las piezas para cantar y tañer<sup>258</sup>.



Ilustr. 2: Fray Juan Bermudo, *Declaración*, 1555, fol. 118v.  
*Conditor alme siderum*.

<sup>258</sup> CEA GALÁN, Andrés: "Cantar Victoria al órgano... Para un comentario sobre los acompañamientos de este repertorio de vihuela, en el contexto hispano, especialmente, STEIN, Louise K.: "Accompaniment and Continuo in Spanish Baroque Music", en *Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente"*, Ministerio de Cultura, 1987, p. 357-70.

El único ejemplo de música en cifra para tecla presentado por Bermudo en la *Declaración* es una versión del romance *Aunque me veys en tierra ajena* (fol. 83), igualmente con el texto incorporado a la voz de tiple, y precedido, a efectos de comparación, de su versión en canto de órgano en formato de partitura (ilustración 3).

cantus.  
altus.  
tenor.  
bass.

cantus.  
altus.  
tenor.  
bass.  
cantus.  
altus.  
tenor.  
bass.  
cantus.  
altus.  
tenor.  
bass.

entie rraa ge na alla en ca na riat ego vna  
pren da no la oluida re bafla que muc  
ra. Si quan do vie ne el pejar da ra

L il

Ilustr. 3: Fray Juan Bermudo, *Declaración*, 1555, fol. 83.  
*Aunque me veys en tierra ajena*, partitura y cifras.

Para este ejemplo, utiliza Bermudo un sistema numérico de tipo continuo cuyos principios se explican en el capítulo 42 del libro cuarto de la *Declaración*, retomando con algunas variantes un texto ya publicado como capítulo 39 del *Arte tripharia*. La serie numérica tiene tantos guarismos como teclas blancas y negras posee el monacordio, dispuestas de 1 a 42 en sentido ascendente desde bajos a tiples. Esos números “se han de poner en las teclas blancas y negras”, tal como se muestra

gráficamente en el monacordio pintado en el libro cuarto de la *Declaración*<sup>259</sup>. Sobre el papel, estas cifras se representarán en tantas líneas horizontales como voces tenga la composición.

La incorporación del texto en el ejemplo apunta, además, a la posibilidad de que este tipo de cifra hubiese sido diseñado también para cantar, tal como propondrá poco después Luis Venegas de Henestrosa en su *Libro de cifra nueva* de 1557<sup>260</sup>.

Este sistema, al parecer ideado por Bermudo, parece inspirado por la cifra de vihuela, en la que se usan tantos números como trastes posee el instrumento. Como la del instrumento de mástil, esta cifra carece de signos de pausa y presenta la ventaja de poder representar de modo infalible todo detalle de *musica ficta*, al designar cada número una tecla en exclusiva. En este sentido, la versión en cifra de *Aunque me veys en tierra agena* presenta mucho interés, al incorporar de forma inequívoca notas alteradas que el formato en canto de órgano no recoge, lo que resulta ser un claro testimonio de la aplicación de la *semitonía subintellecta* al repertorio polifónico.

Según Bermudo, pueden añadirse también señales sobre la pauta para indicar el valor o duración de las figuras, aunque es algo que considera superfluo la mayor parte de las veces:

“Los que sobre las cifras quisieren poner puntos, o algunas otras señales que digan el valor de las cifras, pueden lo hazer imitando a las cifras de la vihuela. si para mí hiziese cifras no pornía tantas señales porque me parece gran pesadumbre poner señales sin necesidad. Si mirar se quiere con buen entendimiento pocas vezes ay necessidad de señales. Si entre vírgula y vírgula veo un golpe en lo cifrado entenderé ser semibreve, si dos ser mínimas, y si quatro ser semínimas. Quando vienen tres, será la una mínima y las dos semínimas, o la una mínima y las dos corcheas. En tal caso por ser las cifras dudosas es menester poner señales. Pues poniendo sobre la cifra que es mínima, una mínima, y la que tiene valor de mínima con puntillo, una mínima con puntillo, quedan las otras dos cifras claras. Tantas señales aveys de poner, que las cifras queden claras para todos, y no sea pesadumbre a los áviles”<sup>261</sup>.

Y cierto es que, manteniéndose en un nivel rítmico razonable, de hasta ocho figuras al compás, la cifra no precisa apenas de la utilización de signos para indicar la duración de las figuras. Esa duración se deduce a partir de su ubicación relativa dentro de los compases, que valen indefectiblemente una semibreve. La mayor parte de las indicaciones de valor en los libros de vihuela son, en efecto, innecesarias para la comprensión rítmica de las piezas.

La similitud del sistema de Bermudo con la cifra de vihuela se detecta también en la utilización de un pequeño arco, sobre o bajo la pauta, que sirve para unir las cifras que forman ligadura o síncope y que es similar al signo de “tenido” que utiliza Alonso Mudarra en su publicación de 1546<sup>262</sup>.

<sup>259</sup> *Declaración*, libro cuarto, fol. 62. No obstante, en el *Arte tripharia*, Bermudo indica que esa representación estaría en el libro tercero: “El orden que lleva el monachordio en subir, aquel guardareys en los números, que les aveys de poner, según se puede ver en el exemplo mathemático del monachordio puesto en el libro tercero”. *Arte tripharia*, capítulo 39, fol. 37v.

<sup>260</sup> Véase Venegas, especialmente, II.3.1.

<sup>261</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 42, fol. 84.

<sup>262</sup> Véase Mudarra, apartados II y III.1.

**Libro quarto**

Mira Nero de tarpe a a Ro ma como  
se ar dia como se ar di a gri ros dan ni ños y vie  
for y el de na da se do li a.

Ilustr. 4. Fray Juan Bermudo, *Declaración*, 1555, fol. 101v.  
Mira Nero de Tarpeya, cifras para vihuela de siete órdenes

Bermudo hará notar también las ventajas de poner la música en cifra, enfrentándola al formato en partitura y de canto de órgano en formato de libro de atril:

“Este arte de cifrar a tres cosas sirve. La primera, para que si algún buen tañedor quiere tañer un motete de improviso (como lo hazen los buenos tañedores de vihuela) cifrándolo primero sin falta lo puede tañer [...]. Lo segundo servirá, para que si alguno quisiere tener mucho canto de órgano en poco papel, lo tenga puesto en cifras [...]. Aprovechan mucho las cifras para los principiantes. Si un maestro que enseña a tañer, tiene discípulos que no saben cantar, por cifras les puede enseñar”<sup>263</sup>.

<sup>263</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 41, fol. 83. Sobre esta cuestión, también parte I, apartado I.2 y parte II, apartado II.1.

Hay, sin embargo, algunos inconvenientes en este tipo de cifras para el teclado. El primero de ellos es que precisa la memorización de la correspondencia entre cada tecla y número:

“Han de tener en la memoria (los que han de tañer por cifras) el número de las teclas, y son veynte y cinco blancas y diez y siete negras”<sup>264</sup>.

Esa correspondencia sigue una pauta demasiado compleja, en base doce sólo a partir del primer Alami, excluyendo las cinco primeras teclas de la octava corta, que siguen el orden ascendente de los signos:

C	F	D	G	E	A	B	H	C	C#	D	Eb	E	F	F#	G	G#	A
1	4	2	5	3	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	
					18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	
					30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42

En segundo lugar, la utilización de cifras de dos dígitos, a partir del número diez, resulta realmente engorrosa desde el punto de vista gráfico, ya que hay que separar los números consecutivos por espacios en blanco para evitar cualquier confusión. Este problema se agravaría conforme creciera el número de figuras al compás, proporcionando compases muy extensos visualmente<sup>265</sup>.

Con todo, la versión de *Aunque me veys en tierra agena* mejora notablemente el ejemplo de cifra, muy simple y muy breve, que Bermudo había ya suministrado en el *Arte tripharia* de 1550<sup>266</sup> (ilustración 5). En principio, se trata aquí de un dúo, nota contra nota en semibreves y mínimas, que, teniendo en cuenta el tipo de destinatario del tratadito, puede ponerse en relación con los “dúos para principiantes” que aparecerán tanto en el *Libro de cifra nueva* como en las *Obras de música* de Antonio de Cabezón.

El ejemplo del *Arte tripharia* incorpora también un texto (“Dónde son estas serranas, del pinar de Avila son”) y se presenta, por tanto, como el ejemplo musical más antiguo que conocemos de la práctica de cantar al teclado en España<sup>267</sup>.

Hay aún otro elemento de interés en el ejemplo en cifra del *Arte tripharia*. En mi opinión, más que un dúo, puede tratarse de un modelo de acompañamiento de la parte vocal, en el que el tañedor, a partir de las voces extremas, incorporase las intermedias usando el procedimiento de “tañer a consonancias” que enseñará fray Tomás de Santamaría en 1565 y que puede considerarse una de las muestras más antiguas de proto-continuo en el teclado<sup>268</sup>. No en vano, este tipo de formato, como un dúo de bajo

<sup>264</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 3, fol. 62v.

<sup>265</sup> Véase al respecto parte I, apartado IV.1.

<sup>266</sup> *Arte tripharia*, fol. 38v.

<sup>267</sup> CEA GALÁN, Andrés: “Cantar Victoria al órgano...”

<sup>268</sup> ROIG FRANCOLÍ, Miguel Angel: *Compositional theory and practice in mid-sixteenth-century Spanish instrumental music: the “Arte de tañer fantasía” by Tomás de Santa María and the musci of Antonio de Cabezón*. Tesis, Indiana University, Ann Arbor, UMI, 1990. También ROIG FRANCOLÍ, Miguel Angel: “Playing in consonances: a Spanish Renaissance technique of chordal improvisation”, *Early Music*, XXIII, 1995, p. 437-449.

y tiple en partitura abreviada, se encontrará luego en Italia, al menos a partir de 1595, como una de las opciones para la presentación del acompañamiento<sup>269</sup>.



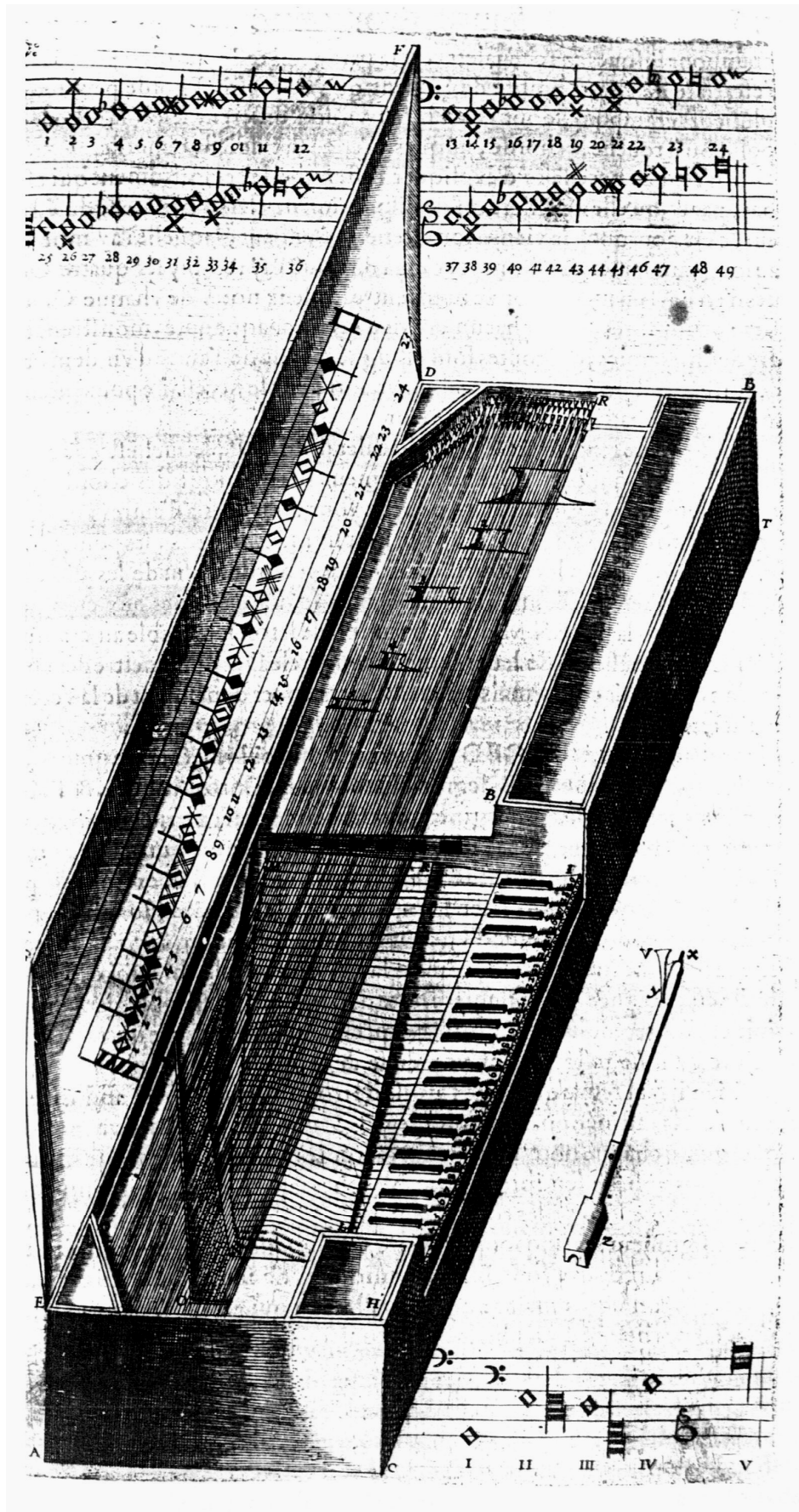
Ilustr. 5: Fray Juan Bermudo, *Arte tripharia*, 1550, fol. 38v.  
*Dónde son estas serranas*, cifras para tañer y cantar.

De este modo, el breve y simple ejemplo de cifra del *Arte tripharia* se convierte en un precioso compendio de la práctica del tañedor: aprende la notación de canto de órgano, desarrolla la notación en cifra, ejercita la mano tañendo a dúo, comprende los principios de la composición y desarrolla la técnica de “consonancias” para el acompañamiento.

Pero digamos ya también que el sistema de cifra de Bermudo se caracteriza por su incapacidad de adaptación a instrumentos con la primera octava tendida, o cuya primera tecla no fuese Cfaut, a no ser que se establezca y memorice una nueva secuencia con su correspondencia en el teclado. Esta dificultad de adaptación a la evolución organológica será motivo más que suficiente para que esta cifra quede relegada como sistema de representación gráfica con relativa rapidez o quede circunscrita al ámbito de la práctica para principiantes. De hecho, estos ejemplos de Bermudo constituyen todo el muestrario de música hispana que se haya conservado en este formato notacional.

<sup>269</sup> Sobre todas estas cuestiones, CEA GALÁN, Andrés: “Cantar Victoria al órgano...”





Ilustr. 6: Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, 1636, livre troisième des instrumens à cordes, p. 115. *Tablature de manichordion*.



No obstante, resulta interesante constatar que el mismo tipo de cifra numérica correlativa cromática usado por Bermudo es también descrito por Marin Mersenne en su *Harmonie Universelle* de 1636 para los instrumentos de teclado:

“[...] ceux qui n’ont point appris la musique se puissent servir de nombres, ou de lettres, car puis qu’il y a 50 marches dans le clavecin, chaque nombre signifiera chaque marche, par exemple 40 representera le son de la 40, & ainsi des autres”<sup>270</sup>.

Ésta es la *tablature* que se representa, en efecto, junto al grabado del *manichordion* en la página 115 del *Livre troisième des instruments à cordes*, mostrando una secuencia de figuras de guarismo desde el 1 al 49 y que abarca un teclado enteramente cromático con la extensión C-c’’ (ilustración 6). Sin embargo, tampoco se conoce ninguna fuente francesa para tecla que utilice este tipo de tablatura.

## IX.2.- Otros sistemas de cifra para tecla

“Muchas cifras se ha usado para el monachordio, unas más primas que otras”, nos dice Bermudo<sup>271</sup>, antes de explicar su sistema de numeración continua. Así, da cuenta de varios sistemas alternativos, dos de tipo numérico y otros dos de tipo alfabético.

### IX.2.1- Sistema numérico diatónico

El primero de los sistemas alternativos de tipo numérico presentado por Bermudo está basado en la secuencia de las teclas diatónicas:

“Algunos tañedores quieren que se cuenten solamente las teclas blancas, y quando punto viniere de tecla negra, ponerse ha con el número de tecla blanca, y con una señal. Si fuere tecla de buadrado, con esta señal \*, y si fuere de bemol, con una b”<sup>272</sup>.

Bermudo indica que “este modo guardan los que hazen órganos en la cuenta del diapassón”, lo que se refiere, sin duda, a su utilización para la numeración de los caños del instrumento<sup>273</sup>. Este detalle deja clara, en mi opinión, la consideración de este tipo de cifra como más común y sugiere, al mismo tiempo, una notable difusión. De hecho, Bermudo recomienda este sistema diatónico para los tañedores no avezados en el uso de las teclas negras:

“Para el tañedor que ya tiene cuenta con las teclas blancas, y por regla no sabe qué punto es tecla negra, no es menester tener más de la cuenta de las teclas blancas. Y quando las cifras fuere tañendo, viendo una ser tecla negra, poner le ha su señal”<sup>274</sup>.

<sup>270</sup> MERSENNE, Marin: *Harmonie universelle, contenant la theorie et la pratique de la musique*, París, Sebastien Cramoisy, 1636, livre troisième des instrumens à cordes, proposition XXIII, “Expliquer la tablature du clavecin et tout ce qui luy appartient”, p. 162-3.

<sup>271</sup> *Declaración*, capítulo 41, fol. 82v y *Arte tripharia*, capítulo 39, fol. 37.

<sup>272</sup> *Declaración*, capítulo 41, fol. 82v y *Arte tripharia*, capítulo 39, fol. 37v.

<sup>273</sup> *Declaración*, capítulo 41, fol. 82v y *Arte tripharia*, capítulo 39, fol. 37v. Sobre este aspecto, también parte II, apartado VI.

<sup>274</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 42, fol. 82v.

En realidad, este comentario, en el contexto de la obra de Bermudo, refuerza notablemente el interés y la importancia del sistema de numeración continua de tipo cromático, como veremos más tarde.

Al analizar la cifra numérica de tipo diatónico desde el punto de vista del tañedor, encontramos que la dificultad del sistema reside, de nuevo, en la memorización de la secuencia, esta vez en base siete desde el primer Cfaut, y en el establecimiento de la correspondencia con cada tecla. Además, se presenta la misma problemática ocasionada por las cifras de dos dígitos, agravada aquí por la necesidad de expresar las alteraciones de sostenido o bemol, tal como presento en la siguiente reconstrucción:

C	C#	D	Eb	E	F	F#	G	G#	A	B	H
1		2		3	4		5		6	7b	7
8	8#	9	10b	10	11	11#	12	12#	13	14b	14
15	15#	16	17b	17	18	18#	19	19#	20	21b	21
22	22#	23	24b	24	25	25#	26	26#	27	27b	28

Este agravante desaparece cuando este tipo de cifra se destina al harpa de una orden, como hará también Bermudo, y tal como ocurre en los manuscritos Senorami y Escornalbou de Barcelona, por ejemplo, únicas fuentes localizada en el ámbito hispano que utilicen este sistema, aparte de las referencias al mismo que encontramos en la *Escuela música* de fray Pablo Nassarre<sup>275</sup>.

La cifra numérica diatónica descrita por Bermudo ha sido identificada a veces por la historiografía moderna con la que utiliza Antonio Valente en su *Intavolatura di cimbalo*, impresa en Nápoles en 1576<sup>276</sup>. Hay que señalar, sin embargo, que la identidad entre ambas cifras se limita al simple hecho de estar basadas en sistemas numéricos continuos diatónicos, pero resultan ser totalmente diferentes en cuanto a su apariencia gráfica final. Tal como se explica en su lugar, la cifra de Valente no usa pautas de líneas horizontales para ubicar el discurso melódico de cada una de las voces sino una distribución por manos idéntica a la utilizada en el formato de intavolatura italiana para tecla del mismo periodo<sup>277</sup>.

Por lo demás, Johannes Wolf<sup>278</sup> da cuenta de una tablatura con un sistema numérico diatónico semejante al de Bermudo, conservada en una *addenda* manuscrita al ejemplar de los *Balli d'arpicordo* de Giovanni Picchi (Venecia, 1621) que estuviera en posesión del musicólogo italiano Oscar Chilesotti (1848-1916)<sup>279</sup>. Siempre según Wolf, el

<sup>275</sup> Véanse los capítulos Senorami, Escornalbou y Nassarre, apartado I.2.

<sup>276</sup> VALENTE, Antonio: *Intavolatura di cimbalo, recercate, fantasie et canzoni francese desminuite con alcuni tenori, balli et varie sorte de contraponti*, Napoli, Giuseppe Cacchi, 1576. La relación entre la tablatura de Valente y la cifra española es ya señalada por WOLF, Johannes: *Handbuch der Notationskunde*, Leipzig, 1919, y retomada por otros, como APEL, Willi: *The notation of polyphonic music...* Significativamente, BROWN, Howard Mayer: *Instrumental music printed before 1600*, Harvard University Press, 1979, p. 284, se refiere al formato de la tablatura de Valente como “Spanish keyboard tablature using numbers”.

<sup>277</sup> Véase parte II, apartado III.1.1. y Valente, III.

<sup>278</sup> WOLF, Johannes: *Handbuch der Notationskunde...*, vol. II, p. 266.

<sup>279</sup> Este volumen se encuentra actualmente en el fondo Chilesotti de la Biblioteca de Bassano del Grappa, Italia (I-BDGchilesotti), pero la *addenda* en cuestión parece haber desaparecido. Agradezco al señor

sistema estaba basado en la siguiente secuencia, que coincide plenamente con la usada por Antonio Valente en su *Intavolatura* de 1576<sup>280</sup>:

C	D	E	F	G	A	H
1			2	3	4	5
6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
27						

### IX.2.2.- Cifra de cuenta llana

El segundo sistema alternativo de cifra numérica descrito por Bermudo está destinado a los que no conocen las cifras de guarismo:

“El que no quisiere cifrar por letras de guarismo, porque no las sabe, ni las quiere aprender, cifre por cuenta llana”<sup>281</sup>.

Cuenta llana no es sino la tradicional numeración romana, todavía plenamente vigente en los sistemas de cómputo europeos durante todo el siglo XVI<sup>282</sup>. Francisco Correa todavía citará este sistema en su *Facultad orgánica* de 1626<sup>283</sup>.

No se conoce ningún ejemplo de música con este tipo de cifra, a todas luces inoperativo incluso en su versión diatónica, por la dificultad de representar cualquier cifra que requiera más de dos signos gráficos. En el cuadro siguiente, ofrezco, con todas las reservas, una posible clave de este sistema:

C	C#	D	Eb	E	F	F#	G	G#	A	B	H
I		II		III	IV		V		VI	VIIb	VII
VIII	VIII#	IX	Xb	X	XI	XI#	XII	XII#	XIII	XIVb	XIV
XV	XV#	XVI	XVIIb	XVII	XVIII	XVIII#	XIX	XIX#	XX	XXIb	XXI
XXII	XXII#	XXIII	XXIVb	XXIV	XXV	XXV#	XXVI	XXVI#	XXVII		

---

Stefano Pagliantini, jefe de servicio de la biblioteca sus amables gestiones para la infructuosa localización del manuscrito citado por Wolf.

<sup>280</sup> Véase Valente, apartado III.

<sup>281</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 42, fol. 84.

<sup>282</sup> Sobre esta cuestión puede consultarse la obra de IFRAH, Georges: *Historia Universal de las Cifras: La inteligencia de la Humanidad contada por los Números y el Cálculo*, versión española dirigida y supervisada por Jesús Hernández Alonso y Mariano Martínez Pérez, Espasa, Madrid, 1997, especialmente capítulo 26. Sobre la misma problemática encuentro una referencia curiosa, el *Libro del juego de las suertes*, ahora de nuevo reconocido, y enmendado e mudada la cuenta Dalguarismo en cuenta llana porque más fácilmente entender se pueda, Valencia, Juan Joffre, 1528, conservado en E:Mn.

<sup>283</sup> CORREA, Francisco: *Facultad orgánica*, Alcalá, Antonio Arnao, 1626, Prólogo en alabanza de la cifra. Véase al respecto, parte II, I.3.1.

### IX.2.3.- Sistemas alfabéticos

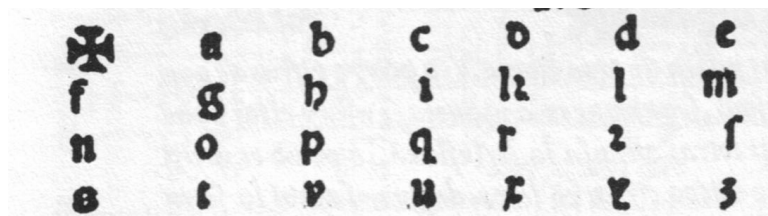
Bermudo califica los dos sistemas alfabéticos que describe como “fáciles” y ofrece sendas representaciones de sus grafías. El primero de ellos es un sistema cíclico con las siete letras musicales (C D E F G A B) repetidas cuatro veces hasta abarcar un teclado de 44 puntos de extensión C-h’’:<sup>284</sup>



El sistema es, por tanto, semejante al ya descrito en el *Livre plaisant* de 1529 o en el *Arte novamente inventada pera aprender a tanger* de Gonzalo de Baena de 1540, pero con dos variantes. Por un lado, Bermudo toma la secuencia a partir de C, primera tecla del teclado, y no desde F o G, lo que me parece una muestra más de su tendencia a apartarse de los preceptos de la mano guidoniana<sup>284</sup>. Por otra parte, preferirá el uso de cuatro modelos de letra diferentes en tipo y en tamaño para evitar poner puntos o vírgulas junto a los moldes. La justificación para ello parece bastante elemental: “Puntillo para diferenciar letra no se ponga, porque no piensen ser punto de augmentación”<sup>285</sup>. Sin embargo, esta observación nos lleva a preguntarnos si el uso de puntos de aumentación junto a las cifras no habría sido una opción realmente utilizada en algunos sistemas como método de notación rítmica de la que no queda rastro alguno.

Este tipo de cifra alfabética, recomendado por Bermudo para aquellos que supieren cantar, se relaciona de forma manifiesta con el grabado del “dedo de Bermudo” que se imprimió ya en el folio 18v del *Arte tripharia* (ilustración 1) y que se retoma en el folio 25v del libro segundo de la *Declaración*, testimonio, en mi opinión, de la orientación antiguidoniana de Bermudo en la definición de un probable sistema de solmisación heptacordal, según diremos en otro lugar<sup>286</sup>.

El otro tipo de cifra alfabética descrito por Bermudo<sup>287</sup> es un sistema continuo que comprende también 28 signos, semejantes en apariencia a los utilizados en la tablatura alemana para laúd de principios del siglo XVI:



<sup>284</sup> Sobre esta cuestión, parte I, apartado II.8.

<sup>285</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 42, fol. 84v.

<sup>286</sup> Sobre esta cuestión, ver capítulo *Arte* 1649, apartado II.3. Para una reproducción del “dedo de Bermudo” impreso en la *Declaración*, véase *Arte* 1649, ilustración 8.

<sup>287</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 42, fol. 84v.

Nótese la presencia de la cruz para señalar la primera tecla, la duplicidad de signos con diversa tipografía en la *d*, la *r* y la *s*, así como la forma peculiar de la *k*, de la pareja *u v* y de la *z*. El sistema es recomendado para “el que no supiere cosa alguna de canto”<sup>288</sup>, razón por la que se renuncia a cualquier asociación con las letras musicales.

Para ambos sistemas alfabéticos, las teclas negras se expresarían mediante el signo \* o b añadido a la letra correspondiente. Pero sugiere Bermudo al respecto:

“Y si por tener las dichas cifras b pequeña, que significa signo, uviere alguna confusión, póngase otra señal. Yo ponía la mitad de la señal de bquadrado, en esta forma. X.”<sup>289</sup>.

Quizá el signo X para la indicación del bemol podría ponerse en relación con el uso del mismo signo por parte de Antonio Valente en su impreso de 1576, aunque aplicado en este caso a una cifra de tipo numérico<sup>290</sup>.

En cualquier caso, no se conoce ejemplo alguno de música escrito con ninguno de estos sistemas de cifra alfabética descritos por Bermudo, de los que el segundo se revela, en mi opinión, bastante poco eficiente.

Para concluir el capítulo dedicado a la notación para instrumentos de tecla, Bermudo deja abierta la posibilidad de que cada cual invente sus propias cifras a partir de los modelos suministrados, orientándonos también hacia la cifra en su vertiente críptica:

“Qualquier tañedor estudioso puede inventar (a ymitación de éstas) otras cifras, las quales él sólo entenderá, y a quien él las declare”<sup>291</sup>.

### IX.3.- Las cifras para harpa

La cifra para harpa descrita por Bermudo en el capítulo 92 del libro cuarto de la *Declaración* coincide con la numérica correlativa diatónica ya aplicada a la tecla. No obstante, incluye una variante para aquellas harpas que incorporen cuerdas cromáticas “entremetidas” con las diatónicas. Como esas cuerdas serán “coloradas”, aparte de la utilización de los consabidos signos de bemol o sostenido junto a los números, sugiere la posibilidad de escribir las cifras que le correspondan de ese mismo color.

El sistema numérico correlativo cromático será el de aplicación en el harpa de dos órdenes:

“Si cifraren para harpa complida, que tenga tantas cuerdas como el monachordio teclas, pongan el número seguido de las cuerdas, conforme el qual cifrarán”<sup>292</sup>.

No obstante, los detalles sobre esta cifra y sobre el modo de cifrar para el harpa cromática habrían de ser explicados en el libro sexto de la *Declaración*, perdido, según se dijo arriba.

<sup>288</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 42, fol. 84v.

<sup>289</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 42, fol. 84v.

<sup>290</sup> Véase Valente, apartado III.

<sup>291</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 42, fol. 84v. Sobre todo ello, también parte I, apartado I.4.

<sup>292</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 92, fol. 112v.

Esta misma cifra cromática para el harpa de dos órdenes aparece también descrita en la *Harmonie universelle* de Marin Mersenne<sup>293</sup>, donde se proponen dos versiones. Una, idéntica a la de Bermudo, “comme font les italiens”, en orden ascendente; otra en orden descendente, de agudo a grave:

“Sa tablature ordinaire n’est pas differente des notes de Musique, quoy que l’on puisse user du nombre de ses chordes pour ce suiet. Par exemple, l’on peut marquer l’octave para 1 & 13, la quinte par 1 & 6, etc. d’autant que la premiere chorde fait l’octave avec le 13, & la quinte avec la 6, & parce qu’il y a 49 chordes, à sçavoir celles des deux premiers rangs, qui toutes ont leurs sons differentes, il faut user de 49 nombres, donc chacun signifiera toujours sa prope chorde. Or l’on peut commencer par la plus courte, que l’on appelle *chanterelle*, & finir à la plus longue AK, qui sert de bourdon & de *proslambanomene*, comme parlent les Grecs, afin de suivre l’ordre que l’on garde aux autres instruments, quoy que l’on puisse semblablement commencer à conter 1, 2, 3 etc. par la plus grosse chorde, comme font les italiens, puis qu’elle sert de base & de fondement aux autres chordes, comme l’unité aux nombres”.

Sin embargo, hasta donde llega mi conocimiento, no se conoce ninguna fuente de música escrita con este sistema de cifra cromática, sea del agudo al grave o del grave al agudo, ni en Francia ni en Italia.

Citaré, no obstante, por su relación con cuanto se viene diciendo, el manuscrito B-3802 de la Biblioteca del Conservatorio de Florencia. Se trata de un manuscrito de finales del siglo XVII, de procedencia italiana, que contiene cifras para mandolina y para harpa. Para este instrumento, utiliza el tipo de cifra numérica diatónica ascendente descrita anteriormente, si bien los números 1 al 29 identifican aquí a las cuerdas entre D y d’’, algunas de las cuales requieren ser reafinadas como puntos cromáticos<sup>294</sup>. Esta fuente puede ponerse en relación, a su vez, con el manuscritos para harpa Senorami y Escornalbou de Barcelona así como con las cifras descritas por fray Pablo Nassarre en su *Escuela música*<sup>295</sup>.

Un poco al desgaire, todavía hace alusión Bermudo a un tipo de cifra para harpa que parece identificarse con la utilizada por Alonso Mudarra en su edición de 1546:

“Otra manera de cifras usan algunos, y son que hazen tantas rayas quantas cuerdas tiene su harpa, y por allí señalan los golpes”<sup>296</sup>.

Y añade, como conclusión semejante a la presentada para la tecla:

“Estas y otras maneras ay posibles [para cifrar]. El que buen entendimiento tuviere sabrá juzgar, y aun inventar qual será más prima forma de cifras”<sup>297</sup>.

<sup>293</sup> MERSENNE, Marin: *Harmonie universelle*, livre troisième des instrumens à chordes, proposition XXIV, p. 171.

<sup>294</sup> Firenze, Biblioteca del Conservatorio Luigi Cherubini (I:Fc), signatura B 3802, collocazione CF.42. La fuente es apenas descrita someramente en MORROW, Michael: “The renaissance harp. The instrument and its music”, *Early Music*, October 1979, p. 499-510. No se conoce la procedencia exacta de la fuente, que pertenece al fondo del bibliófilo Abramo Basevi y que presenta un sello con una orla y las iniciales D.S.A, además de la signatura antigua C<sup>3</sup>.I.18. Mi agradecimiento a la bibliotecaria doña Federica Riva por sus precisiones al respecto. El original, en formato digital, es accesible a través de la web de la institución: [www.conservatorio.firenze.it](http://www.conservatorio.firenze.it) (acceso enero 2014).

<sup>295</sup> Véanse los capítulos Senorami, Escornalbou y Nassarre.

<sup>296</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 92, fol. 112v. Sobre esta cifra véase Mudarra, apartado III.

<sup>297</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 92, fol. 112v. Véase apartado IX.2.3.

#### IX.4.- Las cifras de vihuela

En los capítulos 70 a 74 del libro cuarto de la *Declaración*, Bermudo pretende mostrar “todas las maneras de cifrar que hasta oy se han usado” en la vihuela<sup>298</sup>, así como los procedimientos para ello, con el fin de animar a la invención de nuevos sistemas o al perfeccionamiento de los antiguos:

“No digo, que condenéys las cifras viejas, que es invención de buenos entendimientos, sino que, teniendo en mucho a los que las inventaron, han usado y conservado, tomen todos los primores que en ellas ay trabajando de poner más, haziendo adiciones. Assí lo han hecho los que las cifras nos comunicaron”<sup>299</sup>.

El primer sistema descrito por Bermudo no es sino el ya conocido en los autores de vihuela hispanos, que hemos descrito al tratar del libro de Mudarra<sup>300</sup>, si bien prefiere, en general, renunciar a la colocación de figuras de canto de órgano sobre la pauta para indicar la duración de las cifras.

Describe también Bermudo “las cifras que, a mi ver, son más viejas”, y que utilizan el sistema de plicas conocido en otras fuentes europeas para indicar el valor de las figuras. Así las encontramos en el *Livre plaisant* de 1529<sup>301</sup>, pero, sobre todo, en los libros de laúd italianos que, sin duda, Bermudo también conoció. Queda la duda de si ese sistema de notación rítmica no habría sido utilizado en España antes de que aparecieran los impresos de Luis de Milán o de Narváez o en qué medida esas cifras “viejas” no podrían ser las mismas utilizadas por el vihuelista Luis de Guzmán (+1528) que Bermudo dice haber visto, pero de las que no queda testimonio alguno<sup>302</sup>.

Comenta, además, que una “tercera manera de cifras que he visto es más moderna, y tiene más primores, y muchas señales que declarar”. En realidad, tales señales se reducen al signo de “tenido” conocido por el libro de Mudarra, al calderón final de obra y a la utilización de vírgulas junto a las cifras que se pueden cantar, tal como se encuentra ya también en el libro de Mudarra de 1546<sup>303</sup>. Sin embargo, Bermudo no hace alusión al sistema de cifras coloradas para cantar que habían aparecido anteriormente en los impresos de Enríquez de Valderrábano (1547), Diego Pisador (1552) y Miguel de Fuenllana (1554). El caso es tanto más curioso si tenemos en cuenta que el mismo Bermudo recomienda las cifras de Valderrábano o de Fuenllana como modelos a ser imitados<sup>304</sup> y que incluso sugiere la utilización de cifras coloradas para la notación de las notas cromáticas del harpa, según viene de ser declarado<sup>305</sup>.

Tras estas descripciones, Bermudo ofrece en el capítulo 74 del cuarto libro de la *Declaración* dos ejemplos de cifra para vihuela de seis y siete órdenes con la parte para cantar del romance *Mira Nero de Tarpeia* sobrepuesta en notación de canto de órgano (ilustración 4).

<sup>298</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 72, fol. 99v.

<sup>299</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 72, fol. 99v-100r.

<sup>300</sup> Véase, Mudarra, apartado II.

<sup>301</sup> Véase, *Livre plaisant*, apartados II.1 y II.2.

<sup>302</sup> Así se deduce, por ejemplo, de un pasaje de la *Declaración*, libro cuarto, capítulo 62, fol. 95r: “En algunas obras cifradas de el claro Guzmán hallaréys esta manera de vihuela”.

<sup>303</sup> Mudarra, apartado II. También, parte II, apartado III.1.11.

<sup>304</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 73, fol. 101r.

<sup>305</sup> Apartado IX.3.

### IX.5.- Nuevas señales y nueva cifra de Bermudo

Como ya se ha dicho, uno de los objetivos principales de Bermudo es mostrar el nuevo modo de puntar la música para los instrumentos nuevamente inventados. Esto significa, ni más ni menos, ultrapasar el sistema gráfico ordinario en tanto en cuanto se amplía el ámbito cromático al tañer por términos accidentales inusuales. Así, cuando en la *Declaración* se refiere a las “señales para los modos accidentales”<sup>306</sup>, nos ofrece el ámbito cromático básico, que comprende cinco *coniunctae*: F#, C#, G#, Eb y B<sup>307</sup>. Pero añade:

“Esto entiendo en lo puntado para tañer en el órgano que se usa en este tiempo, porque en lo puntado para cantar, o para tañer en mis instrumentos, más señales son menester”.

Esas señales extraordinarias debían ser declaradas, como he intentado demostrar, en el tratado sexto del libro sexto y retomadas, quizá en el libro séptimo. De modo que, en ausencia del texto original de Bermudo, sólo podemos tratar de adivinar la naturaleza y función de los nuevos símbolos.

La necesidad de ampliación del ámbito cromático viene determinada por la necesidad de transposición por términos accidentales extraordinarios, de los que Bermudo ofrece en la *Declaración* sólo una pequeña muestra en los ejemplos puntados del capítulo 35 del libro cuarto, todavía sujetándose al ámbito cromático ordinario de las cinco *coniunctae*. Previamente, en los capítulos 25 a 35, Bermudo explora otras transposiciones por teclas blancas y negras, señalando aquellas que resultan imposibles en el sistema de afinación tradicional. Estas son, esencialmente, primer modo por F, cuarto por C, F y G, sexto por E y H y octavo por H, además de todos los modos tañidos por tecla negra, a excepción de los modos cuarto y sexto que pueden tañerse por cualquier tecla que sea *mi* o *fa*, respectivamente<sup>308</sup>. Así, en el marco hexacordal, cada *mi* requerirá también un *fa* y viceversa, de modo que, para acoger tales transposiciones, el ámbito cromático habría de ampliarse hasta incluir al menos Ab, Db, Gb y D#, A#, pero también E#/Fb y H#/Cb si queremos tañer las finales también por teclas negras.

Como se verá en su lugar, algunas fuentes en cifra de finales del siglo XVII y principios del XVIII, como el *Compendio numeroso* de Fernández de Huete, o los manuscritos de Oporto y Jerez, utilizan los signos ordinarios para significar los extraordinarios, lo que es demostrativo, en mi opinión, de que el teclado de referencia contiene sólo las cinco teclas cromáticas ordinarias, afinadas de algún modo que permite su uso como *mies* o como *faes*. Sólo la *Facultad orgánica* de Francisco Correa o el manuscrito *Pensil deleitoso* presentan una clara diferenciación gráfica entre unos signos y otros, sugiriendo la existencia de teclados “enharmónicos” o con subsemitonos y temples de tipo mesotónico<sup>309</sup>.

Aunque es imposible adivinar las intenciones de Bermudo al respecto, es muy probable que en los libros sexto y séptimo de la *Declaración* se hubiesen presentado dos sistemas de cifra alternativos y complementarios. El primero, basado en el sistema numérico diatónico, ampliado mediante la incorporación de los signos cromáticos oportunos,

<sup>306</sup> *Declaración*, libro segundo, capítulo 29, fol. 27v.

<sup>307</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 48, fol. 88r.

<sup>308</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 34, fol. 76v. Véase apartado VII.1.

<sup>309</sup> Ver al respecto parte II, apartado IV.5.



propia para el teclado del monacordio enharmónico; el otro, basado en la cifra numérica continua o correlativa, destinada al órgano afinado, como la vihuela, en su aproximación al temperamento igual.

En el primer caso, es posible que se hubiese incorporado la señal de diesis o “mitad de la señal de bquadrado” (X), ya citada por Bermudo en otra ocasión para un cometido distinto<sup>310</sup>, que serviría aquí para indicar los *mies* de las teclas del tercer orden “colorado” que dividen en dos partes el semitono mayor. Como se verá en su lugar, esta señal se encontrará con idéntico uso en el *Pensil deleitoso* de 1707, por ejemplo, y es también considerada por Francesc Valls al tratar del género enharmónico en su *Mapa armónico práctico* de 1742<sup>311</sup>.

Lo que no podemos determinar en absoluto es qué tipo de cifra iría asociada a esta notación en el caso de Bermudo. Lo más simple y obvio sería utilizar la notación cíclica de tipo alfabético (C,D,E,F,G,A,B) mostrada en el libro cuarto de la *Declaración* o un sistema numérico equivalente a partir de C que, sin embargo, Bermudo no explica. Así, podría configurarse el siguiente esquema hipotético de teclado, semejante al que se deduce del temple explicado en el manuscrito *Ramillete oloroso* de fray Antonio Martín y Coll<sup>312</sup>, con sus cifras correspondientes (figura 1):

	Db	Dx	Ex Fb	Gb	Ab	Ax	Hx Cb
	C#	Eb		F#	G#	B	
C	D	E	F	G	A	H	C

Figura 1: Reconstrucción hipotética del teclado enharmónico de Bermudo.

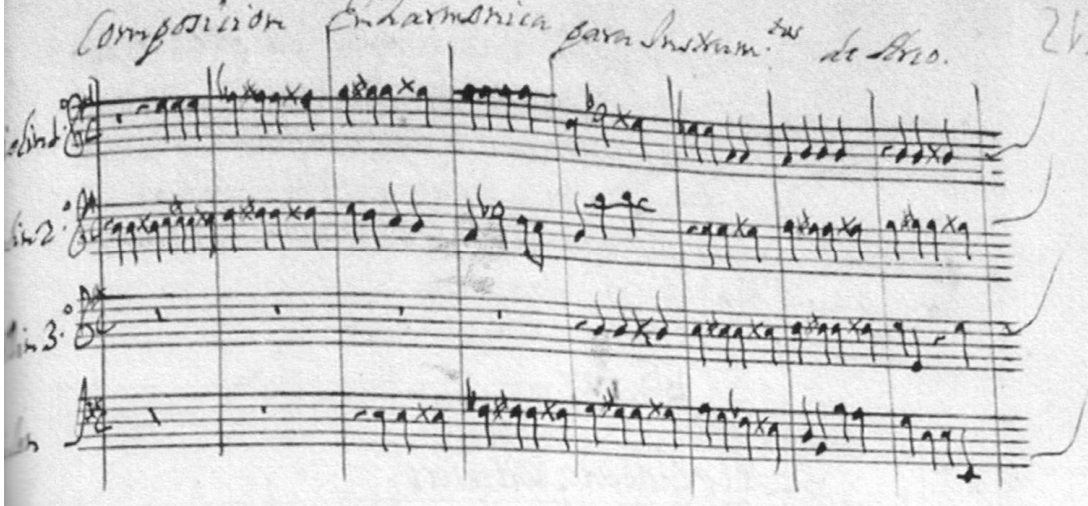
Desgraciadamente, dejando aparte los ejemplos ofrecidos por Francesc Valls en su *Mapa armónico práctico* de 1742 (ilustración 7) sólo puede censarse en la Península Ibérica una composición para tecla que haga uso de estos recursos cromáticos y enharmónicos. Se trata de una pieza sin título ni autor copiada en el manuscrito MM 48

<sup>310</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 42, fol. 84v. Para el uso de la X, véase el apartado IX.2.3.

<sup>311</sup> VALLS, Francesc: *Mapa armónico práctico. Breve resumen de las principales reglas de música, sacado de los más clásicos autores especulativos, y prácticos, antiguos y modernos, ilustrado con diferentes exemplares, para la más fácil, y segura enseñanza de muchachos*, ms. 1742. Ed. facsimil, Barcelona, CSIC, 2002, p. 84 y 460.

<sup>312</sup> *Ramillete oloroso, suaves flores de música para órgano compuestas por fray Antonio Martín*, ms. 1709, Biblioteca Nacional de Madrid, signatura M 2267. El texto en cuestión es también discutido en DODERER, Gerhard: “Contribuição para a problemática de afinação dos instrumentos de tecla”, *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, 48, 1986, p. 41 y BARRERO BALANDRÓN, José María y DE GRAAF, Gerard A.C.: *El órgano de Santa Marina la Real de León...*, p. 251-3. Véase también parte II, apartado IV.

de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra<sup>313</sup>. La composición, de tipo imitativo, exhibe, en notación de canto de órgano en partitura y no sin vacilaciones, las mismas señales descritas anteriormente, incluyendo el signo de diesis (X) para las teclas del orden superior (ilustración 8).



Ilustr. 7: Francesc Valls, *Mapa armónico práctico*, 1742, fol. 211.  
“Composición enharmónica para instrumentos de arco”.

Pero más interesante aún resulta la aplicación de la cifra numérica correlativa, que Bermudo ha explicado ya en el libro cuarto de la *Declaración*, para la representación de la música del género semichromático en el órgano afinado en su “temperamento igual”. Al considerar que en este instrumento y en ese temple se pueden tañer todos los semitonos, estamos admitiendo que también es posible tañer cualquier modo por cualquier término accidental, incluidas las finales por teclas negras. La representación de esa música precisará entonces de las mismas señales ya descritas, pero su aplicación al teclado ordinario habría sido completamente diferente. Bermudo habría precisado mostrar en este punto cómo, en su temple, cada una de las doce teclas de cada octava puede funcionar indistintamente como *mi* o como *fa*. El siguiente paso será relacionar cada tecla en su doble función con una única cifra de guarismo:

C	F	D	G	E	A	A#	Cb	H#	Db		D#	Fb	E#	Gb		Ab	
1	4	2	5	3	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	
					18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	
					30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42

El mismo sistema habría sido de aplicación, muy probablemente, al harpa que Bermudo pretendía describir en los libros sexto y séptimo.

<sup>313</sup> Coimbra, Biblioteca General Universitaria (P:Cgu), Ms 48, fol. 54v.



Ilustr. 8: P:Cug, Ms 48, fol. 54v. Pieza para teclado enharmónico.

Es precisamente su capacidad para representar con total eficiencia y sin equívoco cualquier nota cromática lo que otorga pleno sentido a la cifra numérica correlativa de Bermudo que, en primera instancia, nos parecía demasiado elemental y poco práctica. Además, su mayor virtud reside en la facilidad con la que puede practicarse cualquier transposición, siguiendo un procedimiento ya esbozado por Bermudo en el capítulo 53

del libro cuarto de la *Declaración*, dedicado a “avisos particulares para cifrar”<sup>314</sup>. Aquí, Bermudo orienta al tañedor para cifrar con eficiencia y rapidez:

“Al cifrar allende de saber de memoria los números de todas las teclas, o tener delante el monachordio, doy un aviso para mayor facilidad. Si la distancia del semitono es subiendo, aumentareys una unidad, y si abaxare, quitarla heys [...]. Si la distancia del tono subiere, aumentareys dos, y si abaxare, quitarlos heys [...]. Si la distancia de tercera menor subiere, aumentareys tres, y si abaxare, serán diminuydos [...]. Sabed ciertamente quantos semitonos tiene cada distancia, y podeys fácilmente cifrar”.

Aunque el texto es una simple receta para agilizar el cómputo de las cifras en función del movimiento melódico de las voces que se intabulan, el procedimiento serviría igualmente para automatizar el proceso de transposición. Basta sumar o restar a las cifras de una composición la cantidad de semitonos a las que se desea transponer para que eficientemente la cifra nos represente la pieza transportada por el nuevo término con sus accidentales correspondientes. Creo que resultaría incluso posible ejercitar el procedimiento mentalmente, sin necesidad de recopiar la pieza transportada.

A partir de estos elementos, parece improbable que los nuevos instrumentos de tecla de Bermudo, especialmente concebidos para la transposición, hubiesen mantenido la tradicional octava corta en los bajos. El desarrollo de la octava tendida habría obligado a una redistribución de la cifras sobre el teclado, hasta alcanzar la extensión que ofrecerá Marin Mersenne para su *manichordion* en 1636, a la que nos hemos referido más arriba<sup>315</sup>.

Moviéndose todavía en el terreno de la hipótesis, pero aplicando la lógica del sistema de Bermudo, queda también la opción de que hubiese ideado, finalmente, una cifra en base doce adaptada a su temperamento igual:

H#	Db		D#	Fb	E#	Gb		Ab		A#	Cb
C	C#	D	Eb	E	F	F#	G	G#	A	B	H
1	2	3	4	5	6	7	8	9	X	XI	XII

Al fin y al cabo, una cifra de este tipo es la que se asocia con la vihuela, para la que Bermudo definió inicialmente su temple por semitonos iguales. Por otro lado, será un sistema muy semejante a éste el que desarrolle Francisco Díaz de Guitián en su *Arte conciso* de 1709, pero ya en un contexto histórico y musical completamente diferente<sup>316</sup>.

## IX.6.- Detalles finales

Al margen de todo lo dicho, aún pueden traerse a colación un par de detalles notacionales comentados por Bermudo. Uno tiene que ver con la posible utilización de puntillos de aumentación junto a las cifras como elemento de notación métrica, que ya

<sup>314</sup> *Declaración*, libro cuarto, capítulo 53, fol. 90 (impreso como fol. 91).

<sup>315</sup> Apartado IX.1.

<sup>316</sup> Véase Díaz de Guitián, apartado II.

he apuntado antes<sup>317</sup>. Otro, la práctica de colocar, en canto de órgano, las señales de sostenido y bemol más arriba y más abajo, respectivamente, del punto:

“A hombres curiosos he visto, que no ponen estas señales de una forma en los signos. La señal de buadrado suben un poco, y la de bmo suelen poner más baxa. Curiosidad me parece, y no mala, pues que la postura de las señales declara estar el punto abaxo, o arriba del signo, que lo hemos puntado. Autoridad de Rubineto tienen para ello, y por tanto, me parece que deve ser seguida”<sup>318</sup>.

Sin embargo, ninguna de las piezas o ejemplos impresos en los cinco libros de la *Declaración* siguió esta práctica notacional. No obstante, creo que lo dicho por Nassarre puede ponerse en relación con las instrucciones de fray Pablo Nassarre para la notación del bemol y el sostenido: éste ha de escribirse después de la cifra (por ejemplo 5#); aquel, antes de la cifra (b4)<sup>319</sup>.

## X.- A modo de conclusión

Tal como he intentado mostrar, el estudio de la obra de Bermudo no puede enfrentarse tomando en consideración sólo lo publicado en el *Arte tripharia* y en los cinco libros de la *Declaración de instrumentos musicales*. La evaluación del material que quedó inédito y que se repartía entre los libros sexto y séptimo de la *Declaración*, resulta esencial para intentar penetrar las últimas intenciones de Bermudo en el arte de la construcción instrumental, en la concepción de los géneros, en el establecimiento de nuevos templos y en el desarrollo de sistemas notacionales en cifra adaptados a ellos. Lamentablemente, las últimas conclusiones o hallazgos en cada uno de esos campos de trabajo deberán moverse en el terreno de la hipótesis mientras los textos originales de Bermudo no sean localizados.

Todo cuanto se ha dicho nos permite situar a Bermudo en una doble perspectiva. Por un lado, como un testigo privilegiado capaz de transmitirnos detalles precisos de la práctica musical de su tiempo; por otro, como un personaje visionario, capaz de vislumbrar la necesidad de “aumentar la música” sin renunciar a los elementos heredados de la teoría tradicional. En este campo, sus exploraciones se desarrollan de forma sincrónica con las de autores italianos como Nicola Vicentino o Gioseffo Zarlino, además de Francisco Salinas.

Sorprende, sin embargo, el silencio sobre su figura en la obra del mismo Salinas como sorprende su ausencia en los libros de Francisco de Montanos o Francisco Correa, personajes que realizaron aportaciones fundamentales a la teoría y prácticas musicales de su tiempo, muchas de ellas relacionadas con las inquietudes y propuestas de fray Juan Bermudo. En cambio, la obra de Bermudo será citada como autoridad por autores ya de los siglos XVII y XVIII, como Pietro Cerone, Andrés de Montserrate, Andrés Lorente, fray Antonio Martín y Coll, fray Pablo Nassarre, Antonio Ventura Roel del Río, Diego de Roxas o Juan Francisco de Sayas<sup>320</sup>, aunque casi siempre para asuntos de

<sup>317</sup> Apartado IX.2.3.

<sup>318</sup> *Declaración*, libro tercero, capítulo 24, fol. 44.

<sup>319</sup> Sobre este detalle, Nassarre, apartado I.2.

<sup>320</sup> CERONE, Pietro: *El Melopeo y maestro, tractado de música theórica y práctica*, Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613; MONTSERRATE, Andrés de: *Arte breve y compendioso de las dificultades que se ofrecen en la música práctica del canto llano*, Valencia, Pedro Patricio Mey, 1614;

teoría de corte tradicional. Los contenidos verdaderamente “modernos” de la obra de Bermudo parecen haber sido completamente ignorados por unos y por otros.

Desde el punto de vista de la notación, los libros de Bermudo nos presentan tanto el testimonio de las prácticas de su tiempo como las pistas para el desarrollo de nuevos marcos teóricos con sus nuevos sistemas notacionales asociados. Por lo que respecta a la cifra, la *Declaración de instrumentos musicales* se presenta, por tanto, como una obra fundamental para la comprensión de la notación de la música instrumental en la España de mediados del siglo XVI. Hasta cuatro sistemas diversos de cifra para la tecla aparecen en la obra de Bermudo, todos ellos con sus posibles extensiones y desarrollos posteriores en relación con los nuevos instrumentos. También, tres sistemas de cifra para el harpa, uno de ellos coincidente con el sistema utilizado por Alonso Mudarra. En el caso de la vihuela, Bermudo nos ofrece la precisa descripción del sistema hispano más una variante para la indicación de los valores de las notas que Bermudo define como “antiguo”, relacionada con las fuentes de ascendencia europea.

Desgraciadamente, no poseemos ni siquiera muestras de música en algunos de los sistemas descritos por Bermudo, lo que de por sí es un indicativo de cuántas fuentes musicales de siglos pasados hemos perdido. No obstante, la reaparición de los sistemas numéricos para tecla y harpa descritos por Bermudo en la *Escuela música* del también franciscano fray Pablo Nassarre, en el manuscrito Senorami procedente del convento franciscano de Balaguer y en el manuscrito Escornalbou, además de en la *Harmonie Universelle* del fraile mínimo Marin Marsenne, nos invitan a pensar en una posible pervivencia de tales cifras al menos en el ámbito de la Orden franciscana a lo largo del siglo XVII<sup>321</sup>. Pero esto es algo que sólo podrá afirmarse cuando puedan ser localizadas más fuentes de este tipo en archivos y bibliotecas hispanas.

---

LORENTE, Andrés: *El porqué de la música, en que se contiene las quatro artes de ella, canto llano, canto de órgano, contrapunto, y composición*, Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672; MARTÍN Y COLL, fray Antonio: *Arte de canto llano y breve resumen de sus principales reglas, para cantores de choro*, Madrid, viuda de Juan García Infanzón, 1714; MARTÍN Y COLL, fray Antonio: *Arte de canto llano y breve resumen de sus principales reglas, para cantores de choro*, Madrid, Imprenta de Música, 1719; NASSARRE, fray Pablo Nassarre: *Escuela música según la práctica moderna*, Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1723-1724; MARTÍN Y COLL, fray Antonio: *Breve suma de todas las reglas del canto llano y su explicación*, Madrid, 1734; ROEL DEL RIO, Antonio Ventura: *Institución harmónica, o doctrina musical, theórica y práctica que trata del canto llano, y de órgano*, Madrid, herederos de la viuda de Juan García Infanzón, 1748; ROXAS, Diego de: *Promptuario armónico, y conferencias theóricas y prácticas de canto llano, con las entonaciones de choro y altar, según la costumbre de la Santa Iglesia Cathedral de Córdoba*, Córdoba, Antonio Serrano y Diego Rodríguez, 1760; SAYAS, Juan Francisco de: *Música canónica, motética y sagrada*, Pamplona, Joseph de Rada, 1761.

<sup>321</sup> Sobre esta cuestión, parte II, apartado II.4.

**VENEGAS**



Ilustr.1 : Luis Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva*, 1557.  
Emblema *Recuerde el alma dormida*, s. fol.



**LUIS VENEGAS DE HENESTROSA: *LIBRO DE CIFRA NUEVA***

Título: *Libro de cifra nueva para tecla, harpa, y vihuela, en el que se enseña brevemente cantar canto llano, y canto de órgano, y algunos avisos para contrapunto.*

Autor: Luis Venegas de Henestrosa (portada)

Dedicatoria: don Diego Tavera, obispo de Jaén (portada, epístola)

Impresor: Juan de Brocar (portada, colofón, marca del impresor)

Lugar: Alcalá de Henares (portada, colofón)

Año: 1557 (portada, colofón)

Aprobación: No figura

[1557<sub>2</sub>]

Ejemplares:

E:Mn R-598

E: Mn R-6497

México, colección particular.

La edición del *Libro de cifra nueva* de Luis Venegas de Henestrosa fue mencionada por vez primera por Nicolás Antonio en su *Biblioteca hispana nova*<sup>1</sup>, cita que toma François-Joseph Fétis para su *Biographie universelle des Musiciens* de 1867<sup>2</sup>. Más tarde, Edmond Vander Straeten volverá a dar cuenta de la obra en el volumen octavo de *La musique aux Pays-Bas*, que aparece en 1888<sup>3</sup>. Sin embargo, sería Felipe Pedrell el primero en estudiar la obra de Venegas y en transcribir algunas de las obras de su colección. Varias de esas transcripciones aparecieron impresas ya en 1898 en los volúmenes tercero y octavo de su *Hispaniae Schola Musica Sacra*, otras en *El organista litúrgico español* de 1905 y en la *Antología de organistas clásicos españoles* de 1908<sup>4</sup>. Tras la labor pionera de Pedrell, la primera transcripción completa del *Libro de cifra nueva* será llevada a cabo por Higinio Anglés, en 1925, aunque su edición se retrasa hasta 1944, apareciendo bajo el título *La música en la Corte de Carlos V*, como segundo

<sup>1</sup> ANTONIO, Nicolás: *Bibliotheca hispana nova sive Hispanorum Scriptorum qui ab anno MD. Ad MDCLXXXIV florere notitia*, Madrid, Joachin de Ibarra, 1783-8. La referencia se localiza en el tomo II, p. 69: "Ludovicus Venegas de Hinestroza, scripsit: *Tratado de Cifra nueva para tecla, harpa y viguela, canto llano, de organo, y contrapunto*, Compluti apud Joannem Brocar 1557. in folio".

<sup>2</sup> FÉTIS, François-Joseph: *Biographie universelle des Musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Firmin Didot Frères, fils et Co., (2º ed.), 1867, vol. 8, p. 316: "Venegas (Louis), né à Hinestroza, dans la Castille, a écrit un traité de tablature et de composition, intitulé: *Trattado de Cifra nueva para tecla, harpa y viguela, canto llano, de organo, y contrapunto*; Alcalá de Henares, 1557, in fol.".

<sup>3</sup> STRAETEN, Edmond vander: *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle. Documents inédits et annotés*, Bruselas, G.-A. van Trigt, 8 vol., 1867-1888.

<sup>4</sup> PEDRELL, Felipe: *Hispaniae Schola Musica Sacra*, Barcelona, Juan Bautista Pujol, 8 vol., 1894-1898; PEDRELL, Felipe: *Salterio Sacro Hispánico*, Madrid, Ildefonso Alier, 1905; PEDRELL, Felipe: *Antología de organistas clásicos españoles (siglos XVI-XVIII)*, 2 vol., Madrid, Ildefonso Alier, 1908. Entre los fondos manuscritos de Felipe Pedrell conservados en la Biblioteca de Cataluña se conservan los originales de estas transcripciones, algunas inéditas. ANGLÉS, Higinio: *Catàleg dels manuscrits musicals de la Colecció Pedrell*, Barcelona, 1921. Para un detalle de las piezas incluidas por Pedrell en estas ediciones, BROWN, Howard Mayer: *Instrumental music printed before 1600. A bibliography*, Harvard University Press, Cambridge, 1965 (3ª ed., 1979), p. 174ss.

volumen de la serie *Monumentos de la Música Española* del Instituto Español de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas<sup>5</sup>. La edición de Anglés contenía, además, un extenso estudio histórico, con abundante documentación de archivo, sobre música y músicos en la Casa Real española durante el reinado del emperador Carlos V.

Entretanto, el mismo Anglés daba a conocer el *Libro de cifra nueva* en el Congreso de Musicología de Leipzig de 1925<sup>6</sup> e incluía la obra de Venegas de Henestrosa en una panorámica sobre los organistas españoles de los siglos XV al XVII publicada al año siguiente<sup>7</sup>. Por su parte, Macario Santiago Kastner se acercaba al impreso de Venegas tanto en su *Música Hispánica* de 1936 como en su *Contribución al estudio de la música española y portuguesa* de 1941<sup>8</sup>.

Pero será a partir de la citada edición de Anglés de 1944 cuando se multipliquen las aportaciones tanto sobre el contenido del *Libro de cifra nueva* como sobre la figura y entorno de Luis Venegas de Henestrosa, en estudios de diferente calado. Así, en 1950, Kastner señalaba algunas concordancias entre los manuscritos de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra y la edición de 1557<sup>9</sup>. Años más tarde, será Owen Rees quien vuelva sobre esos manuscritos y sobre las concordancias apuntadas por Kastner, en su estudio sobre las fuentes procedentes del monasterio de Santa Cruz de Coimbra<sup>10</sup>, lo mismo que Gerhard Doderer en un trabajo reciente<sup>11</sup>. También John Ward, en un artículo de 1952 dedicado a los métodos editoriales de Venegas<sup>12</sup>, aportó información sobre concordancias con los libros de vihuela de Narváez, Mudarra, Valderrabano y Pisador, así como con la *Intabolatura de Lauto di M. Francesco Milanese* de 1547. El mismo Ward aún perseveraría en esta línea en un artículo publicado en 1953<sup>13</sup>.

<sup>5</sup> ANGLÉS, Higinio: *La música en la Corte de Carlos V, con la transcripción del "Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela" de Luis Venegas de Henestrosa*, 2 vol., Monumentos de la Música Española, II, Barcelona, CSIC, 1944 (2ª ed. 1984). Al parecer, en 1894 y gracias a su contacto con Pedrell, Jesús de Monasterio también había abordado la transcripción de algunas piezas de Antonio de Cabezón extraídas del *Libro de cifra nueva*. Esas transcripciones quedarían inéditas, según dice Anglés en su edición, vol. 1, p. 144. Sobre la cuestión, también GARCÍA VELASCO, Mónica: "Jesús de Monasterio", *DMEH*, 664-76. De la edición de Anglés existe una reedición americana: *Luis Venegas de Henestrosa, Libro de cifra nueva*, Boca Ratón, Florida, The Well-tempered Press, Masters Music Publications Inc., s.f.

<sup>6</sup> Según el mismo Anglés declara en *La música en la Corte de Carlos V...*, vol. 1, p. 144. *Bericht über den 1. Musikwissenschaftlichen Kongress in Leipzig vom 4. bis 8. Juni 1925*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1926.

<sup>7</sup> ANGLÉS, Higinio: "Orgelmusik der Schola Hispanica von XV. bis XVII. Jahrhundert", *Peter Wagner-Festschrift*, Leipzig, 1926, p. 227-31.

<sup>8</sup> KASTNER, Macario Santiago: *Música hispánica. O estilo musical do Padre R. Coelho. A interpretação da música hispánica para tecla desde 1450 até 1650*, Lisboa, Atica, 1936; KASTNER, Macario Santiago: *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*, Lisboa, Atica, 1941.

<sup>9</sup> KASTNER, Macario Santiago: "Los manuscritos musicales núms. 48 y 242 de la Biblioteca general de la Universidad de Coimbra", *AnM*, V, 1950, p. 78-96 y KASTNER, Macario Santiago: "Vestigios del arte de Cabezón en Portugal", *AnM*, XXI, 1966, p. 105-22.

<sup>10</sup> REES, Owen: *Polyphony in Portugal, c. 1530-c. 1620: Sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra*, New York, 1995.

<sup>11</sup> DODERER, Gerhard: "Os manuscritos MM 48 e MM 242 da Biblioteca da Universidade de Coimbra e a presença de organistas ibéricos", *RMS*, XXXIV, 2, 2011, p. 43-62.

<sup>12</sup> WARD, John: "The editorial methods of Venegas de Henestrosa", *Musica Disciplina*, VI, 1952, p. 105-13.

<sup>13</sup> WARD, John: "The use of borrowed material in 16th century instrumental music", *JAMS*, V, 1952, p. 88-98.

Sobre las mismas fechas, la investigación archivística llevada a cabo por Jaime Moll Roqueta desvelaba detalles sobre la actividad de Luis Venegas de Henestrosa en el entorno de la corte del cardenal Tavera<sup>14</sup>. Sin embargo, los avances en el campo biográfico serán discretos. Habrá que esperar hasta 1984 para tener nuevos datos sobre la figura de Venegas a través de su testamento, localizado y publicado por François Reynaud y Louis Jambou<sup>15</sup>.

Al mismo tiempo, diversos trabajos independientes arrojaban también algo de luz sobre aspectos biográficos y de la obra de algunos de los autores representados en el *Libro de cifra nueva*, como Alberto, Soto, Vila o Palero<sup>16</sup>. Además, la importante presencia de Antonio de Cabezón en el impreso propiciará un sinnúmero de referencias al *Libro de cifra nueva* en la bibliografía referida a su vida y a su obra<sup>17</sup>.

Por otra parte, el impreso de Venegas será también de obligada referencia en estudios de carácter más general y sobre asuntos diversos. Así, por ejemplo, en las discusiones sobre *tempo* y notación de Charles Jacobs<sup>18</sup>, asunto que retoma recientemente Miguel Bernal<sup>19</sup>; en las reflexiones sobre la interpretación del repertorio ibérico para tecla del siglo XVI del mismo Jacobs y de Macario Santiago Kastner<sup>20</sup> o sobre las digitaciones históricas de Julane Rodger<sup>21</sup>. También, en el estudio de los formatos notaciones por

<sup>14</sup> MOLL ROQUETA, Jaime; “Músicos de la Corte del Card. Juan Tavera (1523-1545): Luis Venegas de Henestrosa”, *AnM*, VI, 1951, p. 155-78.

<sup>15</sup> JAMBOU, Louis y REYNAUD, François: “Doble enigma en torno a la figura de Luis Venegas de Henestrosa (+1570). Su testamento”, *RMS*, VII, 2, 1984, p. 419-30.

<sup>16</sup> KASTNER, Macario Santiago: “Palencia, encrucijada de los organistas españoles del siglo XVI”, *AnM*, XIV, 1959, p. 115-64; JAMBOU, Louis: “Organiers et organistes a la cathedrale de Sigüenza au XVI<sup>e</sup> s.”, *Melanges de la Casa de Velázquez*, XIII, 1977, pg. 177-217; JAMBOU, Louis: “La capilla de música de la catedral de Sigüenza en el siglo XVI”, *RMS*, VI, 1983, p. 271-98; ROMEU FIGUERAS, J.: “Notas a la bibliografía de Pere Alberch Vila”, *AnM*, XXIV, 1969-1970, pg. 75-92; GREGORI i CIFRÉ, Josep Maria: “Pere Alberch artífex de la relació musical entre les Seus de Girona i Barcelona en el Renaixement tardà”, *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXVIII, 1985-1986 p. 281-98; GREGORI i CIFRÉ, Josep Maria: “El Manierisme a Catalunya a través dels Madrigals de Pere Alberch (1560-1561) i Joan Brudie (1585)”, *NASS*, III, 1987, pg. 99-112; GREGORI i CIFRÉ, Josep Maria: “Assaig crític-bibliogràfic sobre Pere Alberch i Ferrament, àlias Vila (1517-1582)”, *AnM*, XLII, 1987, pg. 93-104; GREGORI i CIFRÉ, Josep Maria: “La nissaga dels organistes Vila i les famílies Alberch, Vila, Ferran i Ferrament de la ciutat de Vic al segle XVI”, *Recerca musicològica*, VI, 1988 p. 49-76; GREGORI i CIFRÉ, Josep Maria: “La estilística manierista en *Liber Primus* (1561) de los Madrigales de Pere Alberch”, *Actas del Congreso Internacional “La Música española del Renacimiento”*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1988; RUIZ JIMÉNEZ, Juan: “Patronazgo musical en la Capilla Real de Granada durante el siglo XVI. 1.- Los músicos prebendados”, *Encomium musicae: essays in honr of Robert J. Snow*, D. Crawford (ed.), Hillsdale, NY, Pendragon Press, 2002, p.341-63; RUIZ JIMÉNEZ, Juan: “Perfil biográfico y entorno de Francisco Fernández Palero”, en *Francisco Fernández Palero: Obras para tecla*, ed. crítica a cargo de Andrés Cea Galán, Zimmern, Armin Gaus, 2004, p. 2-25.

<sup>17</sup> Para estas referencias bibliográficas, véase el capítulo Cabezón.

<sup>18</sup> JACOBS, Charles: *Tempo notation in Renaissance Spain*, Brooklyn, New York, Institute of Medieval Music, 1964.

<sup>19</sup> BERNAL RIPOLL, Miguel: “Compás y proporciones en la música española de tecla del siglo XVI, y en especial en la de Cabezón”, *RMS*, XXXIV, 2, 2011, p. 63-108.

<sup>20</sup> JACOBS, Charles: *La interpretación de la música española del siglo XVI para instrumentos de teclado*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, 1959 y JACOBS, Charles: *The performance practice of Spanish Keyboard Music*, New York University, Ph.D. (1962), Ann Arbor, Michigan, UMI, 1976; KASTNER, Macario Santiago: “I. Orígenes y evolución del tiento para instrumentos de tecla. II. Interpretación de la música hispánica para tecla de los siglos XVI y XVII”, *AnM*, XXVIII-XXIX, 1973-1974, p. 11-154.

<sup>21</sup> RODGERS, Julane: *Early Keyboard Fingering*, Ph. D. diss., University of Oregon, 1971, Ann Arbor, UMI, 1971.

parte de Robert Floyd Judd<sup>22</sup>, en la historia del tiento de Luis Merino<sup>23</sup>, en el estudio de la ornamentación y la glosa de María Asunción Ester-Sala<sup>24</sup>, de la danza en el Renacimiento español de Pepe Rey<sup>25</sup> o de la “Spanish polyphonic ballad” de Judith Etzion<sup>26</sup>. La obra de Venegas será también objeto de atención, por supuesto, en el estudio sobre el entorno de la casa y capilla real de Carlos V y de Felipe II, a cargo de autores como Tess Knighton<sup>27</sup> y otros.

Mención aparte, por su orientación más analítica, merecen los estudios de Louis Jambou sobre los orígenes del tiento, de 1982, en el que la música del *Libro de cifra nueva* tiene lugar bien destacado<sup>28</sup>. También la tesis de Barber<sup>29</sup> o artículos como los de Almonte Howell o Robert Floyd Judd<sup>30</sup>, que exploran aspectos de la técnica compositiva en Cabezón y su entorno. Pero, sobre todo, la más reciente tesis de Miguel Angel Roig-Francolí, sobre las relaciones e influencias entre fray Tomás de Santamaría y Antonio de Cabezón, con análisis de los tientos contenidos en la edición de Venegas de Henestrosa<sup>31</sup>.

Más recientes, de 1994, son las portaciones de Michael Chistoforidis y Juan Ruiz Jiménez, quienes, al estudiar un manuscrito del siglo XVI del archivo de Manuel de Falla, han podido aportar aún alguna nueva concordancia para el *Libro de cifra nueva* y su relación con la música para ministriles<sup>32</sup>. Todo ello se complementa con la aportación de Michael Noone en otro artículo publicado en 2007<sup>33</sup>. El mismo año, John Griffiths volvía sobre el impreso de Venegas y la música de Cabezón “para tecla, harpa

<sup>22</sup> JUDD, Robert Floyd: *The use of notational formats at the keyboard: A study of printed sources of keyboard music in Spain and Italy c 1500-1700, selected manuscript sources including music by Claudio Merulo, and contemporary writings concerning notations*, Ph. D., University of Oxford, Ann Arbor, UMI, 1989, p. 37-43.

<sup>23</sup> MERINO MONTERO, Luis: *The Keyboard Tiento in Spain and Portugal from the 16th to the Early 18th Century*, M.A. Thesis, University of California, Santa Bárbara, 1968.

<sup>24</sup> ESTER-SALA, María Asunción.: *La ornamentación en la música de tecla ibérica del siglo XVI*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1980.

<sup>25</sup> REY, Juan José: *Danzas cantadas en el Renacimiento español*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1978 y REY, Pepe: “Música coral vernácula entre el Medievo y el Renacimiento”, *NASS*, XVII, 2011, p. 23-63.

<sup>26</sup> ETZION, Judith: “The Spanish Polyphonic Ballad in 16th-Century Vihuela Publications”, *Musica Disciplina*, 35, 1981, p. 179-97.

<sup>27</sup> KNIGHTON, Tess. “La música en la casa y capilla del príncipe Felipe (1543-1556): Modelos y contextos”, en *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, Patrimonio Musical Español, Fundación Caja Madrid, Alpuerto, 2000, p. 35-97.

<sup>28</sup> JAMBOU, Louis: *Les origines du tiento*, París, Centre National de la Recherche Scientifique, 1982.

<sup>29</sup> BARBER, Elinore Louise: *Antonio de Cabezón's Cantus-Firmus Compositions and Transcriptions*, 3 vol., Ph. D. diss., University of Michigan, 1959, Ann Arbor, UMI, 1974.

<sup>30</sup> HOWELL, Almonte C. Jr.: “Cabezón: an essay in structural analysis”, *The Musical Quarterly*, 50, 1964, p. 8-30; HOWELL, Almonte C. Jr.: “Paired Imitation in 16th Century Spanish Keyboard Music”, *The Musical Quarterly*, 53, 1967, p. 377-96; JUDD, Robert: “Cabezón, *Malheur me bat*, and the process of musical reference”, *Journal of the Lute Society of America*, XXIII, 1990, p. 49-62.

<sup>31</sup> ROIG-FRANCOLÍ, Miguel Angel: *Compositional theory and practice in mid-sixteenth-century Spanish instrumental music: the “Arte de rañer fantasía” by Tomás de Santamaría and the music of Antonio de Cabezón*, Indiana University, Ann Arbor, UMI, 1990.

<sup>32</sup> CHRISTOFORIDIS, Michael y RUIZ, Juan: “Manuscrito 975 de la Biblioteca de Manuel de Falla: una nueva fuente polifónica del siglo XVI”, *RMS*, XVII, 1994, p. 205-36.

<sup>33</sup> NOONE, Michael: “Luis Venegas de Henestrosa's intabulation of Morales's *Sacris Solemnis* and its recently-discovered vocal source”, en *Cinco siglos de música de tecla española*, Luisa Morales (ed.), Garrucha, Asociación Cultural Leal, 2007, p. 11-25.

y vihuela”<sup>34</sup>, y se refería a él en el contexto de la producción de libros en cifra en España durante el siglo XVI<sup>35</sup>.

Por lo que respecta a ediciones musicales, el citado Charles Jacobs, en su edición de la obra completa de Antonio de Cabezón, publicada en 1967<sup>36</sup>, recogió las obras que en el *Libro de cifra nueva* le son atribuidas. Yo mismo publiqué, en 2004, una edición crítica de las obras de Francisco Fernández Palero recogidas por Venegas, incluyendo un aparato biográfico firmado por Juan Ruiz Jiménez<sup>37</sup>. Las concordancias entre el *Libro de cifra nueva* y la *Musica nova* de 1540 también salen a relucir en la edición moderna de este impreso preparada por Liuwe Tamminga en 2001<sup>38</sup>. Además, obras favoritas de la edición de 1557 han ido apareciendo en antologías de muy diverso corte, como las de Tagliapietra, Piédelièvre, Muset, Dufourcq, Drischner, Froidebise, Litaize, Mönkemeyer, Kastner y María Ester-Sala, Ife y Truby o Dalton, entre otras<sup>39</sup>. Por último, alguna de las obras vocales fue también recogida en ediciones del padre Samuel Rubio<sup>40</sup>.

Para la descripción de los dos ejemplares de la edición original conservados en la Biblioteca Nacional de España, puede consultarse el catálogo de Anglés y Subirá<sup>41</sup>. Para un índice de contenidos, puede acudir a la propia edición del *Libro de cifra nueva* de Higinio Anglés<sup>42</sup> pero, mejor, a la obra de Howard Mayer Brown<sup>43</sup>, que incorpora información sobre concordancias y referencias a algunas ediciones musicales. Un tercer

<sup>34</sup> GRIFFITHS, John: “Venegas, Cabezón y la música “para tecla, harpa y vihuela”, en *Cinco siglos de música de tecla española*, Luisa Morales (ed.), Garrucha, Asociación Cultural Leal, 2007, p. 153-67.

<sup>35</sup> GRIFFITHS, John: “La producción de libros de cifra musical en España durante el siglo XVI”, *Hispanica Lyra*, 12, noviembre 2010, p. 10-27.

<sup>36</sup> *The collected works of Antonio de Cabezón*, ed. Charles Jacobs, 5 vol., New York, Institute of Medieval Music, 1967-86.

<sup>37</sup> FERNÁNDEZ PALERO, Francisco: *Obras para tecla*, ed. Andrés Cea Galán, Edition Gaus, Zimmer, 2004.

<sup>38</sup> *Musica nova (Venezia 1540)*, ed. Liuwe Tamminga, Istituto dell’Organo Storico Italiano, Colledara, Andromeda Editrice, 2001.

<sup>39</sup> *Antologia di musica antica e moderna per pianoforte*, ed. Gino Tagliapietra, 14 vol., 1931-1932; *Les anciens maîtres espagnols*, ed. Paule Piédelièvre, París, Ed. musicales de la Schola Cantorum, 1944; *Early Spanish Organ Music*, ed. José Muset, New York, G. Schirmer, 1948; *CABEZON, Antonio de: 4 Tientos für Orgel, mit oder ohne Pedal*, ed. Max Drischner, 1953; *Antonio de Cabezón, I*, ed. Norbert Dufourcq, Félix Raugel y Jean de Valois, *Orgue et liturgie*, 30, 1956; *Anthologie de l’orgue des primitifs à la Renaissance*, ed. Pierre Froidebise, 2 vol., París, Nouvelles éditions Meridian, 1958; *Salve Regina*, ed. Gaston Litaize y Jean Bonfils, *L’organiste liturgique*, 21, n.d.; *Canciones zu vier Stimmen, 1557*, ed. Helmut Mönkemeyer, Celle, Edition Moeck, 1968; *Organa hispana: Iberische Musik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts für Tasteninstrumente*, vol. 1-6, Gerhard Doderer (ed.), Willy Müller, Süddeutscher Musikverlag, Heidelberg, 1971; *Antonio de Cabezón y contemporáneos. Composiciones para instrumentos de tecla*, Macario Santiago Kastner y María A. Ester-Sala (ed.), Frankfurt am Main, Musikverlag Wilhelm Zimmermann, 1973; *Francisco Fernández Palero y Antonio de Cabezón. Dos tientos de séptimo tono para tecla, arpa o vihuela*, ed. Macario Santiago Kastner, Madrid, Unión Musical Española, 1979; *Early Spanish Keyboard Music. An Anthology in three volumes*, ed. Barry Ife and Roy Truby, Oxford University Press, 1986; *Spain and Portugal c. 1620-c.1670*, J. Dalton (ed.), Faber Early Organ Series, 5, London, 1987.

<sup>40</sup> *Polifonía española. Canciones espirituales polifónicas*, I, ed. Samuel Rubio, Madrid, Unión Musical Española, 1955.

<sup>41</sup> ANGLÉS, Higinio y SUBIRÁ, José: *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona, 3 vol., 1946, 1949 y 1951. La obra de Venegas aparece en el vol. 3, p. 74.

<sup>42</sup> ANGLÉS, Higinio: *La música en la Corte de Carlos V...* vol. 1, p.

<sup>43</sup> BROWN, Howard Mayer: *Instrumental music printed before 1600...*, p. 174ss.

ejemplar del impreso parece que se conserva en una colección privada de la ciudad de México<sup>44</sup>.

Existe una edición facsímil del *Libro de cifra nueva* realizada por Editions Chanterelle, bajo dirección de Michael Macmeeken. Finalmente, el ejemplar R-6497 de la Biblioteca Nacional de España es accesible en versión digital a través del sitio de la Biblioteca Digital Hispánica<sup>45</sup>.

## I.- Luis Venegas de Henestrosa: el personaje

A los datos biográficos sobre Luis Venegas de Henestrosa ya conocidos, puedo añadir ahora aquellos que me permiten entroncar al personaje con la familia de los Álvarez de Henestrosa de la ciudad de Écija. Al mismo tiempo, surge la inesperada noticia de la relación familiar de su cuñada Beatriz de Quesada con el arzobispo don Juan Tavera, su patrón y protector en Toledo.

### I.1.- Naturaleza y entorno familiar

Fueron Jambou y Reynaud quienes afirmaron, a partir del testimonio del doctor Pedro de Salazar y Mendoza en su *Chronicón*<sup>46</sup>, que Luis Venegas de Henestrosa<sup>47</sup> fue natural de la ciudad de Écija (Sevilla). Este extremo queda ratificado mediante diversos documentos complementarios que nos ofrecen, además, detalles de su entorno familiar. En primer lugar, su testamento, otorgado en Toledo ante el escribano Pedro de Uceda el 15 de noviembre de 1570, en el que se hace mención a su hermano Francisco de Henestrosa, esposo de Beatriz de Quesada, y a sus sobrinos Francisco de Aguilar y Juan de Henestrosa<sup>48</sup>. También, un poder otorgado por Luis Venegas de Henestrosa en Guadalajara en 1551 a favor del vecino de Écija Alonso Gómez de Xerez, más un contrato para la venta de ciertos censos entre éste y diversos vecinos de Écija, entre los que se encuentra doña Ana de Henestrosa, hermana de Luis Venegas de Henestrosa. Estos nuevos documentos han podido ser localizados en el Archivo de Protocolos Notariales de Écija<sup>49</sup>.

Una vez contrastados los datos que emanan de estos documentos con la información suministrada por diversas fuentes genealógicas<sup>50</sup>, se puede afirmar que Luis Venegas de

<sup>44</sup> Agradezco al profesor José Antonio Guzmán Bravo la información al respecto.

<sup>45</sup> <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/>

<sup>46</sup> SALAZAR Y MENDOZA, Pedro: *Chronicon de el Cardenal Don Juan Tavera*, Toledo, 1603, pg. 304. Citado en JAMBOU, Louis y REYNAUD, François: “Doble enigma en torno a la figura de Luis Venegas de Henestrosa...”

<sup>47</sup> También nombrado Luys o Luis de Henestrosa, Hinestrosa o Ynestrosa. El apellido Venegas acepta también las variantes Benegas y Banegas.

<sup>48</sup> JAMBOU, Louis y REYNAUD, François: “Doble enigma en torno a la figura de Luis Venegas de Henestrosa...”

<sup>49</sup> Archivo de Protocolos Notariales de Écija, escribano Juan de Valderrama, leg. 58, sin folio, 7 de marzo de 1551.

<sup>50</sup> Principalmente MARTÍN OJEDA, Marina y VALSECA CASTILLO, Ana: *Écija y el Marquesado de Peñaflor, de Cortes de Graena y de Quintana de las Torres*, Fundación de los Excmos. Sres. Marqueses de Peñaflor y de Cortes de Graena, Excmo. Ayuntamiento de Écija, 2000, que se complementa con GARCÍA CARRAFFA, Alberto y Arturo: *Diccionario Heráldico y Genealógico de Apellidos Españoles*

Henestrosa se entronca con la casa de los Henestrosa, linaje que, según Florindo en su *Libro de Écija i sus grandezas* de 1631<sup>51</sup>, se extendía desde hacía más de trescientos años “sin bastardía ni naturaleza, sino con casamientos muy parejos de lo mejor de la provincia”. En efecto, desde la institución de su mayorazgo en Écija por don Lope Álvarez de Henestrosa en 1420, los Henestrosa se constituirían en una de las más importantes casas nobiliarias de la Baja Andalucía. Entre los descendientes de esta casa figuran los marqueses de Peñaflor, cuyo palacio del siglo XVIII, conocido como “la casa de los balcones largos” todavía se conserva en la ciudad.

Según las fuentes consultadas, Luis Venegas de Henestrosa fue hijo de don Juan Álvarez de Henestrosa, sexto señor de Turullote, al que se apodaba “el Santo, por la vida arreglada y continuos actos de beneficencia que con los pobres ejercitaba”<sup>52</sup>, y de doña Ana de Aguilar Ponce de León. De este matrimonio también nacieron Francisco, Lope, Juan, Leonor, Ana, Isabel, Elvira y Juana. No ha sido posible por el momento determinar la fecha de nacimiento de Luis, que habría que situar en torno a 1510, teniendo en cuenta que era, al parecer, el cuarto hijo del matrimonio y que el padre moriría en 1522.

El apellido Venegas debió tomarlo, siguiendo una costumbre arraigada en la época, de su abuela paterna, doña Juana Venegas de Córdoba, hija del señor de Luque y esposa de Diego Álvarez de Henestrosa, quinto señor de Turollote, caballero de la Orden de Santiago y alcalde mayor perpetuo de la ciudad de Écija desde 1479.

El hermano de Luis Venegas de Henestrosa citado en su testamento no era sino el heredero de la rama familiar, Francisco Álvarez de Henestrosa, séptimo señor de Turollote, que había fallecido en 1556. De su matrimonio con Beatriz de Quesada nacieron cuatro hijos: Francisco, Diego e Inés, además de Juan (Álvarez) de Henestrosa. Éste será el sobrino que se cite en el testamento de Luis Venegas de Henestrosa, como “mayorazgo de los Henestrosas”. Se casaría con Mayor Enríquez de Cabrera y Henestrosa y fallecerá en 1595.

El otro sobrino de Luis Venegas de Henestrosa citado en su testamento, Francisco de Aguilar, “estudiante en Alcalá que se hará presto doctor”, sería hijo de Leonor de Henestrosa, hermana de Luis, y de Tello de Aguilar “el Ciego”.

Con el tiempo, las ramas familiares de Francisco Álvarez de Henestrosa y de Leonor de Henestrosa, hermanos de Luis, vendrían a unirse mediante el matrimonio de sus

---

y *Americanos*, Salamanca, 1932 y MOGROBEJO, Endika de: *Diccionario Hispanoamericano de Heráldica, Onomástica y Genealogía (Adición al "Diccionario Heráldico y Genealógico de Apellidos Españoles y Americanos" por Alberto y Arturo García Carraffa)*, Bilbao, 1997. También, GARAY Y CONDE, José María: *Breves apuntes histórico-descriptivos de la ciudad de Écija*, Écija, 1851; VILAR Y PASCUAL, Luis: *Diccionario Histórico, Genealógico y Heráldico de las familias ilustres de la monarquía española*, Madrid, 1860 y MARTÍN JIMÉNEZ, José: *Memorias Ilustres del convento de San Pablo y Santo Domingo... con algunas noticias de aquellos hijos ... que han florecido en santidad y ciencia*, Écija, 1937, así como ARGOTE DE MOLINA, G.: *Nobleza de Andalucía que dedica al Rey Don Philippe II...*, ed. de Manuel Muñoz y Garnica, Jaén, 1866; ROA, Martín de: *Écija, sus santos y su antigüedad eclesiástica y seglar*, Sevilla, 1629 y FLORINDO, Andrés: *Adición al Libro de Écija i sus grandezas*, Lisboa, Pedro Crasbeeck, 1631. Pero, sobre todo, el manuscrito del siglo XVII “Árbol de la Casa de Hinestrosa”, conservado en la Real Academia de la Historia (RAH), colección Salazar y Castro, signatura 9/141, fol. 202-238.

<sup>51</sup> FLORINDO, Andrés: *Adición al Libro de Écija i sus grandezas...*

<sup>52</sup> GARAY Y CONDE, José María: *Breves apuntes histórico-descriptivos de la ciudad de Écija...*, p. 204.

respectivos nietos, Francisco Álvarez de Henestrosa y Henestrosa, octavo Señor de Turollote, y Juana de Ayala y Montemayor. El nieto de ambos, Juan Tomás Fernández de Henestrosa y Aguilar, undécimo Señor de Turollote, vendría a ser primer Marqués de Peñaflor por Real Cédula expedida el 3 de diciembre de 1664.

A resultas de esta filiación y teniendo en cuenta la alta consaguinidad de la ramas familiares ecijanas de los Henestrosa y de los Venegas, además del uso caprichoso de los apellidos en aquella época, hay que admitir que el documento localizado por Alejandro Luis Iglesias y comentado por Cristina Diego Pacheco, referido al proceso seguido entre Luis Venegas de Henestrosa y su sobrino Juan de Henestrosa Venegas sobre los derechos de sucesión del mayorazgo de los Henestrosa<sup>53</sup>, se refiere a otro personaje homónimo, hijo de Juan Venegas de Henestrosa (y Zayas) y de su segunda mujer, Mencía Carrillo (e Córdoba). Mi investigación en los archivos parroquiales astigitanos me permite afirmar que este Luis Venegas fue bautizado en la iglesia de Santa Cruz de Écija el 16 de abril de 1528<sup>54</sup> y que llegaría a ser regidor de esta ciudad, donde todavía residía en 1599<sup>55</sup>. Todo ello resulta incompatible con el itinerario biográfico del Luis Venegas de Henestrosa autor del *Libro de cifra nueva*.

## I.2.- Al servicio del cardenal Tavera

Los trabajos de Moll Roqueta<sup>56</sup> permitieron determinar la permanencia de Luis Venegas de Henestrosa en la cámara del cardenal Juan Tavera entre 1534, fecha en la que éste ocupa la sede del arzobispado de Toledo, y 1545, año de la muerte del prelado. Don Juan Tavera era sobrino del dominico fray Diego Deza (+1534), mentor de su carrera eclesiástica. Siempre bajo la tutela de su tío, que se había trasladado a la sede arzobispal de Sevilla en 1504, Tavera fue nombrado canónigo de la catedral hispalense en 1505 y elevado a la dignidad de chantre, provisor, oficial y vicario general del arzobispado en 1506. Se le encomendó la visita y reforma de la Real Chancillería de Valladolid, que llevó a cabo entre 1513-14, siendo nombrado su presidente por el emperador Carlos V en 1522, momento a partir del cual se inicia una intensa colaboración con el monarca que, como capellán real, le situaría en los más altos puestos de la Corte. Fue designado para el obispado de Ciudad Rodrigo en 1514 y de Osma en 1523. Ocupó luego la sede

<sup>53</sup> El proceso en cuestión se haya incluido en una colección de pleitos impresos hacia 1545-55 por el taller de Nebrija en Granada, bajo el título *Iuris allegatio in favorem Iohannis de Henestrosa Egas adversum Ludovicum Venegas de Henestrosa*. Un ejemplar de este impreso, procedente del Monasterio de Guadalupe, se encuentra depositado en la Biblioteca Pública de Cáceres, signatura SI/8394 n° 9. La cita al documento, con dudas sobre la identidad de este Luis Venegas de Henestrosa, aparece en IGLESIAS, Alejandro Luis: “Luis Venegas de Henestrosa. Libro de cifra nueva”, en *El siglo de fray Luis de León. Salamanca y el Renacimiento*, Universidad de Salamanca, 1991, p. 222-4. Los comentarios al contenido, dando por hecho que se refieren al autor del *Libro de cifra nueva*, están en DIEGO PACHECO, Cristina: “La musique à l’époque de l’empereur. Un nouvel éclairage sur Luis Venegas de Henestrosa et le répertoire pour clavier”, en *Charles Quint et la monarchie universelle*, Annie-Molinié-Bertrand y Jean-Paul Duviols (ed.), *Ibérica collection*, 13, Presses de la Université de Paris-Sorbonne, 2001, p. 65-79.

<sup>54</sup> Archivo parroquial de Santa Cruz de Écija, libro primero de bautismos, 16 de abril de 1528: “Luis, hijo de Juan de Henestrosa y de doña Mencía Carryllo su mujer. Padrinos, Juan de Alonso y el bachiller Armilla (¿?), clérigo. Madrinas, María de Gusmán y Catalyna de Gusmán”.

<sup>55</sup> Su hermano se llamaba Juan de Henestrosa, caballero de la Orden de San Juan, muerto en Arévalo en 1600. Agradezco a Juan Ruiz Jiménez estas precisiones sobre el personaje.

<sup>56</sup> MOLL ROQUETA, Jaime: “Músicos de la Corte del Card. Juan Tavera...”



de Santiago de Compostela, durante el periodo 1524-1534, desde donde ascendió al arzobispado toledano<sup>57</sup>.

Teniendo en cuenta la trayectoria de don Juan Tavera, no es imposible que ya en su etapa sevillana se hubiese ofrecido la ocasión de un primer contacto con un muy joven Luis Venegas de Henestrosa o con su entorno familiar más inmediato. Tanto más cuando una indagación en las genealogías de los Tavera nos conduce a la inesperada confluencia de su linaje con el de los Henestrosa. En efecto, Beatriz de Quesada, la cuñada de Luis Venegas de Henestrosa citada en su testamento, era hija de Díaz Sánchez de Quesada y de Inés de Tavera, hermana del inquisidor fray Diego Deza. De este modo, Beatriz de Quesada venía a ser prima segunda del cardenal Tavera<sup>58</sup>. Curiosamente, el segundo de los hijos de Beatriz de Quesada y Francisco Alvarez de Henestrosa, sobrino de Luis Venegas de Henestrosa, también se llamaría Diego Tavera, homónimo del obispo de Jaén a quien vendrá dedicado el *Libro de cifra nueva*.

En su testamento, el cardenal Tavera instituyó como heredero universal de sus bienes a su reciente fundación, el hospital de San Juan Bautista de Toledo, conocido como hospital Tavera o “de afuera”, donde mandó ser enterrado tras su muerte, ocurrida el 1 de agosto de 1545<sup>59</sup>. Los criados de la cámara del Cardenal, incluido Luis de Henestrosa<sup>60</sup>, cobrarían sus reces hasta el 30 de septiembre de 1545, cesando así en su servicio. Sin embargo, el 2 de enero de 1547 todavía reclamaba Luis de Henestrosa a la testamentaria del Cardenal, en carta dirigida a don Diego Tavera, los emolumentos que le correspondían como luto por haber sido miembro de su cámara<sup>61</sup>.

Por aquel entonces, Luis Venegas de Henestrosa ejercería ya como cura de Taracena y de su anejo Iriépal, en Guadalajara, según se infiere de la datación de la citada carta: “Taracena, 2 de enero”. Con anterioridad, había ocupado los curatos de Gálvez (Toledo), su primer beneficio<sup>62</sup>, y Hontoba (Guadalajara), donde se encontraba ya en 1543<sup>63</sup>.

### I.3.- Después de 1545

El itinerario de Luis Venegas de Henestrosa tras cesar en el servicio del cardenal Tavera se traza no sin dificultad. Al parecer, mantuvo una vida relativamente retirada como

<sup>57</sup> VIZUETE, José C.: “Don Juan Pardo Tavera”, en *Los Primados de Toledo*, Servicio de Publicaciones, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Diputación de Toledo, 1993, pg. 104. SALAZAR Y MENDOZA, P.: *Chronicon* ...

<sup>58</sup> El “Árbol de la Casa de Hinesrosa” de la RAH identifica a Beatriz de Quesada perfectamente: “Y la dicha doña Beatriz era prima segunda del cardenal don Juan Tavera, arzobispo de Toledo, y llamada en su casa al estado y marquesado de Malagón”.

<sup>59</sup> VIZUETE, José C.: “Don Juan Pardo Tavera”...

<sup>60</sup> Así se le nombra, sin excepción, en las nóminas y recibos de la cámara del cardenal Tavera, con sus correspondientes variantes ortográficas, pero sin el apellido Venegas. MOLL ROQUETA, Jaime: “Músicos de la Corte del Card. Juan Tavera...”

<sup>61</sup> MOLL ROQUETA, Jaime: “Músicos de la Corte del Card. Juan Tavera...”

<sup>62</sup> Según dice en su testamento. JAMBOU, Louis y REYNAUD, François: “Doble enigma en torno a la figura de Luis Venegas de Henestrosa...”

<sup>63</sup> El 8 de noviembre de 1543, el doctor Bonifacio otorga un poder “al muy reverendo señor Luis de Ynestrosa cura de la villa de Hontoba” para que por él pueda cobrar los dos primeros tercios de la nómina de la cámara del Cardenal de 1543. MOLL ROQUETA, Jaime: “Músicos de la Corte del Card. Juan Tavera...”

cura de Taracena e Iriépal hasta su muerte<sup>64</sup>. No obstante, conviene hacer notar que este municipio se haya en el Camino Real de Aragón, e inscrito en el triángulo formado por Alcalá, Pastrana y Sigüenza, donde está también el monasterio jerónimo de San Bartolomé de Lupiana.

Durante ese periodo, parece querer desprenderse de algunos de sus vínculos con la ciudad de Écija, razón por la cual, el 20 de enero de 1551, Luis Venegas de Henestrosa “cura de Taracena e Yriepal, clérigo del arzobispado de Sevilla” otorga el poder a favor del vecino de Écija Alonso Gómez de Xerez al que me he referido con antelación, para que en su nombre pueda vender 13.000 maravedís en censos que tenía “en la ciudad de Écija y en su término e jurisdicción”. El apoderado lleva a cabo la venta, en efecto, en al menos tres fracciones, los días 7 y 20 de marzo y 12 de abril de 1551, otorgando las correspondientes escrituras de compraventa ante el escribano público de Écija Juan de Valderrama. Los compradores vendrían a ser Luis Martín Dardero y Bernardino Ruiz, clérigos, así como “la muy magnífica señora doña Ana de Hinestrosa, mujer que fue de Juan de Hinestrosa Cabrera”, es decir, la hermana de Luis Venegas de Henestrosa y de Francisco de Henestrosa<sup>65</sup>.

La venta de estos censos parece insinuar un doble propósito. Por un lado, deshacerse de unas cargas sobre propiedades rústicas situadas lejos del lugar de residencia. Por otro lado, la necesidad de hacerse con capital en efectivo para nuevas inversiones o para hacer frente a su proyecto editorial, sin duda ya en marcha por aquellas fechas.

Como dato curioso, el escribano da fe del otorgamiento celebrado “dentro de unas casas de la morada del señor Diego López de Horosco”, actuando como testigos un criado de Luis Venegas de Henestrosa, de nombre Benito Gil, y “Juan Martínez e Baltasar de Figueroa, criados del señor don Iñigo de Zúñiga”. Estos datos sitúan a Luis Venegas de Henestrosa en el entorno nobiliario de la ciudad de Guadalajara y en probable conexión con la casa del duque del Infantado, por donde había pasado años atrás Alonso de Mudarra<sup>66</sup>.

Ya en la etapa final de su vida, Luis Venegas de Henestrosa ocupó el cargo de administrador del hospital de San Juan Bautista de Toledo, la institución fundada por el cardenal Tavera. Fue nombrado el 25 de julio de 1570 por doña Luisa de la Cerda, tutriz y curadora de don Juan Tavera. Estando enfermo en el mismo hospital, otorga testamento en 15 de noviembre de ese año, haciendo dejación de sus funciones como administrador a los pocos días, el 22 del mismo mes. Cabe suponer que hasta la renuncia total al cargo y el nombramiento de un nuevo administrador, don Francisco de la Cerda, el 13 de diciembre de 1570, Luis Venegas seguiría en Toledo y que allí moriría el 27 de diciembre de ese año<sup>67</sup>.

El testamento de Luis Venegas de Henestrosa declara heredera de todos sus bienes a la capellanía que, bajo la advocación de San José, él mismo había fundado en la iglesia de la Santísima Concepción de Nuestra Señora de Taracena, en cuya capilla, “edificada con

<sup>64</sup> No obstante, el “Árbol de la Casa de Hinestrosa” conservado en RAH le identifica como “Luis Venegas de Henestrosa, abad mayor de Taracena”.

<sup>65</sup> Archivo de Protocolos Notariales de Écija, escribano Juan de Valderrama, legajo 58, sin foliar.

<sup>66</sup> Para el entronque de estos personajes, entre otros, BARREDA Y ACEDO-RICO, Juan de la: *Viejas familias de Alcalá de Henares*, Alcalá, Editorial Complutense, 2003.

<sup>67</sup> MOLL ROQUETA, Jaime; “Músicos de la Corte del Card. Juan Tavera...”; JAMBOU, Louis y REYNAUD, François: “Doble enigma en torno a la figura de Luis Venegas de Henestrosa...”

licencia del reberendísimo perlado de este arzobispado de Toledo”, había dispuesto su propia sepultura. Dejadadas aparte las mandas para obras pías, socorro a los pobres y otras menudencias, el legado para dicha capilla de San José lo constituyen ciertos bienes muebles (unos cajones, un cáliz dorado, vinajeras de plata, terno, casullas, dalmáticas, frontales y demás aderezos, incluidos unos doce libros teologales), algunas propiedades rústicas (unas treinta fanegas de tierra, además de un cerro, algunas viñas y olivos) y urbanas (una casa con bodega y corral), además del producto de la venta de unos censos. A la redacción del testamento, faltaría por dotar a dicha capilla de una reja y un retablo, cuya traza tenía Luis Venegas “platicada con Diego López, pintor de Guadalajara”, mandando se acaben de ejecutar, con precio máximo para la reja de sesenta ducados<sup>68</sup>.

Todas las posesiones descritas se hallaban ubicadas en Taracena o en sus inmediaciones, a escasos kilómetros de Guadalajara. No figuran ya en el testamento de Venegas las propiedades que seguramente disfrutó en Toledo o en su Écija natal, de las que se habría desprendido con el paso del tiempo. El único vínculo con su ciudad de origen se mantendrá a través de su sobrino Juan de Henestrosa y sus herederos, a quienes corresponderá nombrar capellán para el servicio de la capellanía fundada en la iglesia de Taracena.

#### I.4.- Otros aspectos de la *vita*

En ninguno de los documentos sobre Luis Venegas de Henestrosa que conocemos se hace mención alguna a su calidad de músico. Además, parece claro que el entorno en el que se desenvuelve, primero entre la nobleza andaluza, luego junto al cardenal Tavera “entre tantos cavalleros hijos de señores y de sangre real como tenía en su cámara”, no podía consentir ningún tipo de ejercicio musical de tipo profesional o con carácter público. Eso no excluye, desde luego, que su propia extracción social favoreciera el acceso a un adiestramiento musical básico dentro de un programa general de formación. De igual modo, su condición eclesiástica reforzaría unas imprescindibles nociones sobre canto llano, más o menos extensas, y una familiaridad con la práctica polifónica y la música instrumental. En el prólogo del *Libro de cifra nueva*, él mismo reconoce estar dotado de cierto talento para la música:

“[...] Y por el escrúpulo de no enterrar este poco de talento, que Dios me dió de música, me pareció publicar esta manera de cantar y tañer [...]”<sup>69</sup>.

De un modo u otro, sorprende la total ausencia de referencias a instrumentos, libros o papeles de música en su testamento. Los únicos libros citados, que pasan a la capilla de San José de la iglesia de Taracena tras su muerte, son de contenido teológico:

“Ytem dexo en esta sacritía una dozena de libros con sus cadenas, y entran en ellos San Basilio con un cuerpo, San Gregorio dos cuerpos, San Bernaldo en otros dos cuerpos y el quarto de Soto y de Justicia et jure etc. en tres cuerpos”<sup>70</sup>.

<sup>68</sup> JAMBOU, Louis y REYNAUD, François: “Doble enigma en torno a la figura de Luis Venegas de Henestrosa...”

<sup>69</sup> *Libro de cifra nueva*, Prólogo y argumento deste libro, s. fol.

<sup>70</sup> JAMBOU, Louis y REYNAUD, François: “Doble enigma en torno a la figura de Luis Venegas de Henestrosa...”

Además, en algún momento de su vida debió orientar su trabajo hacia la confección de una obra de contenido teológico bajo el título de *Armonía de los tres mundos*. La obra estaba inconclusa cuando se redacta el testamento en 1570 y Luis Venegas de Henestrosa encarga su terminación e impresión a su sobrino Francisco de Aguilar, “metiendo en ella algunas notas de la doctrina cristiana sacadas del catecismo que envió el Papa a los curas”. No hay constancia de que tal obra se imprimiese o, al menos, no con ese título.

El entronque de Luis Venegas de Henestrosa con la casa astigitana de los Henestrosa disipa de algún modo la posibilidad de que el personaje pudiera haber estado emparentado con el toledano Alejo Venegas<sup>71</sup>, como aventuraban los profesores Reynaud y Jambou a raíz de la localización de su testamento. Queda abierta, sin embargo, la posibilidad de algún tipo de parentesco espiritual o ideológico cuyos puntos de conexión siguen siendo desconocidos. Es posible que las alusiones en el *Libro de cifra nueva* a la obra de Luis Vives y de Alonso Fernández de Madrigal “el Tostado”, como únicas autoridades, pudieran orientar también hacia determinados círculos intelectuales de su época.

Conviene hacer notar que en su testamento se refiere en varias ocasiones de forma expresa al convento dominico y al convento franciscano de Guadalajara, así como al jerónimo de San Bartolomé de Lupiana y al de la Compañía de Jesús. Desconocemos qué tipo de relación pudo mantener Luis Venegas de Henestrosa con estas instituciones ubicadas a escasos kilómetros de Taracena. Sabemos que al menos Lupiana fue un importante cenobio con notable actividad musical<sup>72</sup>, como lo fue también la catedral de Sigüenza, donde estuvo Luis Alberto como organista hasta 1558 y hacia donde se quiso atraer a Francisco Fernández Palero, sin éxito, en dos ocasiones, como se verá luego.

Tabla 1. Itinerarios vitales de Luis Venegas de Henestrosa y de fray Juan Bermudo		
Luis Venegas de Henestrosa	fechas	Juan Bermudo
Nacimiento en Écija	ca. 1510	Nacimiento en Écija ?
	1525	Ingreso en la orden franciscana
	ca. 1530-34	Universidad de Alcalá
Ordenación sacerdotal en Sevilla	ca. 1534	
Toledo, servicio del cardenal Tavera	1534-45	Residencia en San Francisco de Écija ?
Cura en Taracena (Guadalajara)	desde 1545	
	ca. 1548	Presencia en Granada
	1549	Edición del <i>Libro primero</i>
	1550	Edición del <i>Arte tripharia</i>
Venta de censos en Écija	1551	
	1555	Edición de la <i>Declaración</i>
Edición del <i>Libro de cifra nueva</i>	1557	
	1560	Elegido definidor general de la Orden
Administrador del Hospital Tavera	1570	
Muerte (Toledo, 27 diciembre)	1570	Muerte (ca. 1565-70, Écija?)

<sup>71</sup> Sobre la personalidad de Alejo Venegas, puede verse ADEVA MARTÍN, I.: *El maestro Alejo Venegas de Busto. Su vida y sus obras*, Instituto Provincial de Investigación y Estudios Toledanos, Diputación de Toledo, 1987.

<sup>72</sup> DE VICENTE DELGADO, Alfonso: *Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)*. Tesis, Universidad Complutense de Madrid, 2010.

Por último, falta considerar la posible relación personal entre Luis Venegas de Henestrosa y fray Juan Bermudo. Nacidos en torno a las mismas fechas y tras una infancia probablemente compartida en Écija, los caminos de ambos personajes parecen tomar derroteros distintos hacia 1525, cuando Bermudo ingresa en la orden franciscana (tabla 1).

No obstante, lo verdaderamente interesante es constatar hasta qué punto las aventuras editoriales de ambos personajes guardan similitudes en cuanto a finalidad y contenidos, a pesar de su diferente orientación, dentro de una dinámica de producción de materiales didácticos a partir del diseño de sistemas de cifra para tañer y eventualmente cantar<sup>73</sup>.

## II.- El *Libro de cifra nueva*

Tras situar al personaje en su entorno familiar y profesional, toca ahora ocuparse de la obra que hace merecedor de figurar en los anales de música hispana a Luis Venegas de Henestrosa: su *Libro de cifra nueva*. En este apartado, nos interesa indagar en las motivaciones que promovieron la edición así como en su proceso de gestación antes de pasar a una descripción de su contenido y funcionalidad.

### II.1.- Contexto y finalidad de la edición

El *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela* se imprime en Alcalá de Henares en 1557. Su impresor, Juan de Brocar, había heredado el taller tipográfico de su padre, el francés Arnao Guillén de Brocar, a través de su cuñado Miguel de Erguía en 1538. Aunque Juan de Brocar había fallecido en 1552, su taller siguió en activo bajo su nombre hasta 1560. De las prensas de los Brocar y Erguía, ubicadas sucesivamente en Pamplona, Logroño y Alcalá, habían salido obras como la *Gramática castellana* y las *Reglas de orthografía* de Alonso de Nebrija (1492 y 1517), las *Elegantiae* de Agostino Dati (1502) o las *Crónica troyana* de Guido de Colonna (1500) También, numerosos libros litúrgicos y textos para la Universidad de Alcalá pero, sobre todo, la *Biblia Políglota Complutense*, impresa entre 1514 y 1517 y distribuida a partir de 1520<sup>74</sup>. Excluyendo los cantorales litúrgicos y el *Tratado de los principios de música práctica y theórica* de Juan de Espinosa de 1520, el *Libro de cifra nueva* de Luis Venegas de Henestrosa fue la única obra de contenido musical salida de la imprenta de los Brocar.

El impreso se dedica al obispo don Diego Tavera, sobrino del cardenal don Juan Tavera, cuyo escudo preside la portada. Este personaje era

“[...] natural de Sevilla, hijo de Iuan Tavera y de doña María Ponce de León, deán de Santiago, arcediano de Calatrava en la Santa Iglesia de Toledo, y del Consejo Supremo de la Inquisición, estando electo por obispo de Abyla, antes de tomar la posesión de aquel obispado fue promovido a este de Iaén, que avía quedado sin prelado por la translación que se hizo del cardenal don Pedro Pacheco al obispado de Sigüença. Su entrada en este de Iaén parece aver

<sup>73</sup> Sobre esta cuestión, CEA GALAN, Andrés: “Écija: encrucijada de los organistas españoles”, Discurso de ingreso como académico correspondiente en la Real Academia de Ciencias, Letras y Artes Luis Vélez de Guevara de Écija (en prensa).

<sup>74</sup> Para una perspectiva sobre el taller de los Brocar, MARTÍN ABAD, Julián: *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)*, en especial, sobre Juan de Brocar, vol. I, pg. 87 ss.

sido en el año de 1555 [...] Murió el obispo don Diego Tavera en Toledo a 28 de abril del año 1560, y fue sepultado en la capilla del insigne Ospital de San Iuan Baptista extramuros de la misma ciudad, que en ella vulgarmente le llaman el Ospital de afuera, fundación del cardenal don Iuan Tavera arzobispo de Toledo, pariente suio”<sup>75</sup>.

Como vemos, el vínculo del impreso con la figura del cardenal Tavera, a quien había servido Luis Venegas de Henestrosa en Toledo, queda garantizado a través de la dedicatoria a su sobrino, don Diego Tavera, y se explica por un deseo de honrar su memoria, según se traduce de la epístola dedicatoria:

“Considerando la música tan cabal y admirable, que Dios puso en aquel hombre interior del cardenal don Iuan Tavera, arzobispo de Toledo, mi señor, y tío de vuestra señoría reverendísima, y las mercedes que me hizo, admitiéndome entre tantos caballeros hijos de señores, y se sangre real, como tenía en su cámara, y desseando que se ofreciese algo en que se conociese lo mucho que desseo servir a sus cosas, me pareció offerer este pequeño presente a vuestra señoría, pues aquel santo varón se fue al cielo tan temprano para los suyos”<sup>76</sup>.

Lo que no queda claro es si el impulso para poner en marcha la edición provenía en algún modo del entorno intelectual de la casa de don Juan Tavera o si la iniciativa partía, sin más, de una particular inquietud de Luis Venegas de Henestrosa relacionada con la problemática del mundo de los tañedores hispanos de mediados del siglo XVI.

De las palabras en el prólogo a la edición, se deduce que la finalidad última de su empresa editorial era la de ofrecer una cierta cantidad de música para “servicio del Santísimo Sacramento de la Eucaristía y culto divino”. Para ello había ya recopilado “muchas obras de diversos autores, así de tecla como de vihuela y componedores”, que se dispone a dar a la imprenta repartidas en siete libros, de los que sólo llegaría a aparecer el primero<sup>77</sup>. Con todo ello, Luis Venegas aparece como simple compilador de la música y no como autor, al menos en principio, de lo contenido en su *Libro de cifra nueva*.

Conviene recalcar que la iniciativa de Venegas se inscribe dentro de un momento histórico muy concreto en el que se detecta una gran falta de tañedores de órgano para el culto divino:

“Así que por esto, y por servicio del sanctissimo sacramento de la eucharistia y culto divino, pues ay tanta falta de tañedores de tecla con que se quiere solennizar [...] me parecio publicar esta manera de cantar y tañer”<sup>78</sup>.

Esta carencia parece debida, por un lado, a la enorme expansión del ámbito eclesiástico durante la primera mitad del siglo XVI, especialmente hacia el Nuevo Mundo y, con una problemática muy semejante pero a menor escala, en el recién reconquistado Reino

<sup>75</sup> XIMENA JURADO, Martín de: *Catálogo de los obispos de las iglesias catedrales de Jaén y anales eclesiásticos de este obispado*, 1654. Ed. facsímil con estudio preliminar e índices de José Rodríguez Molina y M<sup>a</sup> José Osorio Pérez, Granada, 1991.

<sup>76</sup> *Libro de cifra nueva*, Al muy illustre y reverendísimo señor, el señor don Diego Tavera, obispo de Jaén, s. fol.

<sup>77</sup> *Libro de cifra nueva*, Prólogo y argumento deste libro, s. fol. Los versus y rectos de los folios de los ejemplares de la edición de 1557 llevan, en efecto, los encabezamientos “Primer libro” y “de cifra nueva”, respectivamente.

<sup>78</sup> *Libro de cifra nueva*, Prólogo y argumento deste libro, s. fol.

de Granada<sup>79</sup>. Este proceso de expansión se verá reflejado en la construcción de nuevas iglesias y monasterios, actividad que llevará aparejada la construcción de nuevos órganos y la necesidad de dotar a cada institución con uno o más organistas para el servicio litúrgico. Así, entre 1511 y 1595 se fundan en América 18 diócesis, en cuyas jurisdicciones se erigen no menos de once catedrales<sup>80</sup> aparte de numerosos templos parroquiales y monasterios. Mientras tanto, el mismo proceso en la diócesis granadina a partir de 1492, supondrá la creación de no menos de cuarenta nuevos puestos de organista a lo largo del siglo<sup>81</sup>. La inercia de este proceso provocará también, especialmente durante la segunda mitad del siglo XVI, un momento de gran actividad en cuanto a la construcción de órganos en la mayoría de los templos rurales del centro de la Península, con la consiguiente creación de nuevos puestos de organista<sup>82</sup>. Frente a esta enorme demanda, habría que considerar también el desalentador panorama de “profundidades” y largos años de estudio que dominaba la práctica del tañedor durante el siglo XVI, según testimonia fray Juan Bermudo<sup>83</sup>. Esta situación parece haber actuado como un verdadero freno en el proceso de expansión descrito y justifica por sí solo la necesidad de explorar nuevos mecanismos de aprendizaje<sup>84</sup>.

El problema de la falta de organistas queda agravada por la carencia de tañedores dispuestos a ejercer como maestros. Este parece ser, en efecto, el trasfondo del argumento que sirve de justificación para la edición del *Libro de cifra nueva*:

“Aunque por ser cosa nueva esta cifra, sera agradable (muy amado lector) no dexo de temer que la gran facilidad que tiene, será causa, para que los mejores musicos la calumnien y tengan en poco, porque como ellos gastaron tanto tiempo, y passaron tanto trabajo en alcanzar lo que saben, y vean que por esta via, se ataja mucho camino, serles ha desabrido la manera deste guisado specialmente a los que están faltos de charidad del aprovechamiento de sus proximos”<sup>85</sup>.

El de Venegas no es un testimonio aislado. También para fray Juan Bermudo reside en la falta de caridad de los maestros que “no quieren enseñar lo que saben” la culpa de la ignorancia y de las corruptelas en la música de su tiempo:

<sup>79</sup> Sobre este particular puede verse GARRIDO ARANDA, A.: *Organización de la Iglesia en el Reino de Granada y su proyección en Indias*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispánicos, 1979.

<sup>80</sup> Trae referencias concretas sobre ello ROMÁN HERENCIA, Gonzalo: “La música eclesiástica en Nueva España según documentos papales y episcopales del siglo XVI”, en *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, María Gembero Ustároz y Emilio Ros-fábregas (coord.), Granada, Universidad de Granada, 2007, p. 277-309.

<sup>81</sup> RUIZ JIMÉNEZ, Juan: *Organería en la diócesis de Granada (1492-1625)*, Diputación Provincial, Junta de Andalucía, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1995.

<sup>82</sup> Sobre esta cuestión, JAMBOU, Louis: *Evolución del órgano español, siglos XVI-XVIII*, Universidad de Oviedo, 1988, vol. 1, especialmente pg. 31-39. Según Jambou, sobre un muestreo documental en ciento sesenta y seis templos de las provincias de Cuenca, Salamanca, Guadalajara, Segovia, Toledo, Avila y Madrid, ciento veintisiete poseían órgano en algún momento, siendo el siglo XVI y principios del XVII un periodo de gran febrilidad constructora que parece favorecer la zona sur de la cordillera central y las regiones próximas al arzobispado de Toledo.

<sup>83</sup> “No he visto hombre que se pueda dezir tañedor que no ha passado veynte años de continuo studio. No todos los que allegan a este término son tañedores, sino los de buena habilidad y discípulos de señalados maestros”. BERMUDO, fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, 1555, fol.60.

<sup>84</sup> Sobre esta cuestión, CEA GALÁN, Andrés: [Comentarios a disco compacto] *Alabanza de tañedores. Organistas en Andalucía (1550-1626)*, Andrés Cea (órgano), Almagro, Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales, Junta de Andalucía, 1995. También CEA GALÁN, Andrés: [Comentarios a disco compacto] *Musique ibérique au clavicorde*, Ilton Wjuniski [clavicordio], Harmonia Mundi, Schola Cantorum Basiliensis Documenta, 1997.

<sup>85</sup> *Libro de cifra nueva*, Al lector, s. fol.

“Pocos ay que enseñen lo que saben. Contare lo que me acaeció con mi maestro en lo que vamos hablando. Tenía ciertos papeles de secretos en Música guardados. Rogándole un amigo suyo que se los diese, mandóme que se los scriuiesse, con solamente screvirlos me quedaron en la memoria. De tal manera los entendí, que practicando sobre el libro dava cuenta de ellos. Desde aquel día abscondio de mí quanto pudo los papeles secretos”<sup>86</sup>.

Y en otro lugar:

“Si algunos quedan ignorantes no es por falta del desseo natural, sino porque no quieren trabajar o porque carecen de buenos maestros o, si los tienen, no quieren enseñar lo que saben [...] Bien entiendo que ha avido y los ay en nuestra España hombres excelentísimos en vihuela, organos y en todo género de instrumentos, y doctísimos en composición de canto de órgano, empero es tanta la sed y cudicia y avaricia de algunos, que les pesa si otro sabe algun primor, y más si lo veen comunicar. Hablo en cosas juzgadas y vistas muy de cerca. Lo que dios por su misericordia y clemencia les dio, antes se quieren yr al infierno con todo ello que comunicarlo en parte a los que pueden servir a Dios [...] Piensan algunos maestros (no sin falta de error) que comunicar los primores a sus discipulos, ha de faltar a ellos la sciencia y les han de quitar el partido [...] No se cómo cumplen con Dios los maestros que (pagado su trabajo) a los discipulos encubren los secretos de la Música [...] Qué diré de aquellos tañedores que tañendo (mayormente si es modo o tono accidental) no quieren que les vean la postura de las manos porque no se la hurten. Lo que algunos maestros podrían dezir en un mes lo reservan para el día del juyzio. Pensays que los barbaros tañedores de organo que ay en España (que cantando el coro un modo, tañen ellos otro) es sino por la cudicia de sus maestros?”<sup>87</sup>.

En este contexto, no deja de resultar sugerente el hecho de que la ciudad de Écija hubiera de constituirse, como patria de Luis Venegas de Henestrosa y de fray Juan Bermudo, en punto de partida de dos de las iniciativas editoriales más apasionantes del mundo musical hispánico de mediados del siglo XVI. Tanto la *Declaración de instrumentos musicales* de Bermudo como el *Libro de cifra nueva* de Venegas de Henestrosa pretendieron arrojar nueva luz sobre el panorama más bien sombrío de la práctica cotidiana del tañedor, aunque desde perspectivas muy diferentes.

Mientras Luis Venegas de Henestrosa parece afrontar la situación de una manera más bien pragmática, suministrando un repertorio de fácil acceso mediante la adopción de un nuevo sistema de cifra, Bermudo enfoca la cuestión más bien desde el ángulo del músico teórico y con una perspectiva de gran alcance. Así, a los asuntos recurrentes de la teoría musical del siglo XVI sobre el canto llano, el canto de órgano y el contrapunto, Bermudo suma a sus libros una serie de contenidos fundamentales sobre aspectos de la práctica instrumental, tanto en la tecla como en el harpa y la vihuela. Estos contenidos, condensados, en los libros cuarto, sexto y séptimo de la *Declaración de instrumentos musicales* de 1555, se complementaban con avisos insertos aquí y allá en medio de sus disquisiciones sobre modalidad, sobre los instrumentos y sobre la composición<sup>88</sup>. Carente, en realidad, de un verdadero planteamiento didáctico con vistas a la formación de instrumentistas, Bermudo nos presenta una severa comparación de calidades donde la práctica musical de los “excelentes tañedores” aparece constantemente confrontada con la práctica de los que denomina “bárbaros tañedores”. Tal comparación no es sino

<sup>86</sup> BERMUDO, fray Juan: *Libro primero de la Declaración de instrumentos musicales*, 1549, fol. 4v.

<sup>87</sup> BERMUDO, fray Juan: *Declaración*, Prólogo primero para el piadoso lector, s. fol. En realidad, la totalidad del prólogo primero de la *Declaración* de 1555 adquiere el tono de una prédica contra la falta de caridad y la avaricia de los maestros y sirve de justificación a su iniciativa compiladora y editorial, según se explica por extenso en el capítulo Bermudo, apartado III.1.

<sup>88</sup> Sobre todo ello, véase el capítulo Bermudo, apartados V, VI, VII y VIII.



un testimonio de primera mano sobre la realidad musical en la España de mediados del siglo XVI<sup>89</sup>.

Bermudo insiste en que sus avisos y reprehensiones van destinados sólo a los principiantes y no a los maestros consumados<sup>90</sup>, pero parece probado por sus palabras que el mundo de los organistas de mediados del siglo XVI debía de estar poblado por un gran número de tañedores experimentados arraigados en prácticas corruptas que precisaban enmienda<sup>91</sup>. Entre estos “bárbaros” habría, sin duda, algunos deseosos de salir de su ignorancia<sup>92</sup>, mientras la mayoría estaría simplemente dominada por la imposibilidad de perfeccionar su práctica y, con ello, privados de la posibilidad de ascenso social.

No ha de perderse de vista el hecho de que los niveles de profesionalidad exigidos en el oficio de tañedor estaban en función de la renta económica que le fuera asignada y que ésta, a su vez, dependía del prestigio, rango y renta de cada institución eclesiástica. Aparte, habría que contar con las exigencias impuestas por las correspondientes bulas y estatutos relativos al organista de cada catedral, colegiata o iglesia. Sin duda, habrían actuado en ocasiones como verdaderos filtros para el ascenso profesional<sup>93</sup>. En este contexto, resulta fácil imaginar la distancia que separaba al tañedor de cualquier parroquia rural del organista de las iglesias más graves en municipios de cierta importancia, colegiatas o catedrales. Además, en el caso del organista rural, las limitaciones impuestas por el contexto socio-cultural en el que vive habrían dificultado, de por sí, el acceso a puestos de mayor prestigio y renta<sup>94</sup>.

Un aspecto esencial en la formación de tañedores habría sido la presencia de maestros consumados y competentes, capaces de generar discípulos de alta cualificación que puedan sustituirles en sus funciones, sucederles u ocupar cargos semejantes en otras iglesias. Aunque la presencia de prestigiosos tañedores parece haber influido también en la formación de organistas de determinados conventos y monasterios, las circunstancias

<sup>89</sup> Para un panorama sobre la cuestión, parte II, apartado II.3.

<sup>90</sup> “Así que mis argumentos y contradición no corren contra los claros tañedores. Contra los barbaros... arguyo. Estos tales que deprienden sin maestro, sin arte y no sin trabajo, adulteran la musica”. BERMUDO, fray Juan, *Declaración*, fol. 73.

<sup>91</sup> Las alusiones a la cuestión son continuas en el libro cuarto de la *Declaración*, adonde remito.

<sup>92</sup> “[...] No escribo [...] sino para los ygnorantes que de nuevo dessean saber y de presto venir con artificio a entender infaliblemente lo que cantan y tañen. Assi que para los que dessean, quieren y pueden ser discipulos escribo”. *Declaración*, 1555, Prólogo primero para el piadoso lector, s. fol.

<sup>93</sup> Para una visión de esta cuestión en el caso de la catedral de Sevilla durante el siglo XVI puede verse RAMÍREZ PALACIOS, Antonio: “El mundo del órgano de Francisco Correa de Arauxo en Sevilla”, [comentarios a CD] *Francisco Correa de Arauxo, Facultad Orgánica*, José Enrique Ayarra [órgano], Almagro, Centro de Documentación Musical de Andalucía-Productora Andaluza de Programas, Junta de Andalucía, 1992. También, JAMBOU, Louis: “Reflexiones y documentos sobre dinastías de maestros de capilla y organistas de los siglos XVI-XVIII”, *NASS*, XII, 2, 1996, p. 161-84 y JAMBOU, Louis: “Los músicos de tecla en tiempos de Felipe II: viaje entre lo aldeano y lo cortesano”, *RMS*, XXI, 2, 1998, p. 453-76.

<sup>94</sup> Entre lo poco que se ha publicado sobre estos asuntos en España, JAMBOU, Louis: *Evolución del órgano español...*, p.39; CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino: “La organistía en la época de Antonio de Cabezón: formas de acceso y funciones”, *RMS*, XXXIV, 2, 2011, p. 203-21. Para una rápida impresión general sobre los diversos aspectos de la formación de músicos durante el siglo XVI, tanto en España como en otros países, puede verse el artículo “Education in Music” en *NGD*, vol. 6, especialmente p. 8-12 y 42-43.

parecen ser bien diferentes cuando esa formación dependía en gran medida, si no en su totalidad, de las monjas músicas de la misma institución<sup>95</sup>.

Desde luego, debía existir una notable prevención en cuanto a la frecuentación de maestros por parte de doncellas o novicias. El propio Luis Venegas de Henestrosa sugiere que esas lecciones fuesen pocas y raras con el fin de evitar un trato frecuente y posteriores consecuencias indeseadas:

“Plega a la divina magestad, que si en esto me engaño, que a lo menos sea motivo como se haga algún arte, para que las raras y pocas liciones valgan por muchas, porque de la frecuente conversacion que dellas procede, entre maestros, y discipulas no nazca algun atrevimiento o desverguença, con que Dios se offenda”<sup>96</sup>.

Esta prevención ya había dado lugar a situaciones extremas, como la anécdota recogida por Alonso Torres en su *Crónica de la provincia franciscana de Granada*:

“No era menor el zelo que [fray Pedro Montesdeoca (+1529)] tenía de las religiosas, pues llegando con su visita al convento de la villa de Moguer, halló que en el monasterio de las monjas estava el órgano en una tribuna del templo, donde le tocava un secular. Y reconociendo en ello algunos inconvenientes, subió, y encendido en santo zelo, y honra del Señor, con sus propias manos echó el órgano por tierra. Mandó hazer otro nuevo, y ponerle dentro de la clausura, y llevó de otro monasterio una religiosa organista muy diestra, la qual fue enseñando a las demás, y en esta disposición se conserva todavía”<sup>97</sup>.

En este contexto, habría que aceptar que la formación de las tañedoras sin intervención de maestros externos podía haber sido la causa de una progresiva degeneración de las prácticas musicales y de la proliferación de todo tipo de corruptelas en música, aspecto al que se refiere todavía Francisco Correa en su *Facultad orgánica* de 1626<sup>98</sup>. Además, esa supuestas prácticas corruptas no sólo serían consecuencia de las deficiencias de la formación, sino también de la falta de pretensiones de las mismas tañedoras, ya que, en el seno de la institución monástica, la cuestión del ascenso social en función de la actividad profesional como organista habría quedado fuera de toda consideración.

Bien es verdad que todas estas cuestiones debieran ser matizadas por lo que a monasterios masculinos se refiere, ya que en ellos parece haber existido un mayor contacto con el exterior e, incluso, una cierta movilidad de los profesos<sup>99</sup>. Pero, en todos

<sup>95</sup> Sobre este aspecto, aunque para un periodo posterior, entre otros, DE VICENTE DELGADO, Alfonso: “La actividad musical en los monasterios de monjas de Ávila durante la Edad Moderna. Reflexiones sobre la investigación musical en torno al Monasterio de Santa Ana”, *RMS*, XXIII, 2, 2000, p. 509-62.

<sup>96</sup> *Libro de cifra nueva*, fol.8.

<sup>97</sup> TORRES, Alonso: *Crónica de la provincia franciscana de Granada*, Madrid, Juan García Infanzón, 1683. Ed. facsímil, Madrid, Editorial Cisneros, 1983, p. 252. Citado en BAADE, Colleen: “Organs and organist in female monasteries in Castilla, c. 1498-1616”, en *Cinco siglos de música de tecla española, Actas de los Symposia Fimte 2002-2004*, Luisa Morales (ed.), Garrucha, 2007, p. 195-205.

<sup>98</sup> CORREA DE ARAUXO, Francisco: *Libro de tientos y discursos de música práctica y theórica intitulado Facultad orgánica*, Alcalá, Antonio Arnao, 1626, fol. 25. Sobre todas estas cuestiones, véase parte II, apartado II.3.

<sup>99</sup> Basten citar los ejemplos de frailes organeros caracterizados por su gran movilidad a lo largo y ancho de la Península Ibérica, así como las informaciones sobre la presencia de organistas conventuales en los tribunales de oposición a organistas y a plazas de maestro de capilla en colegiatas y catedrales. Sobre estos aspectos, JAMBOU, Louis: *Evolución del órgano español...*, p. 25-6; JAMBOU, Louis: “Los músicos de tecla en tiempos de Felipe II: viaje entre lo aldeano y lo cortesano”, *RMS*, XXI, 2, 1998, p. 453-76; BARRERO BALANDRÓN, José María y DE GRAAF, Gerard A.C.: *El órgano de Santa Marina*

los casos, el acceso a la condición eclesiástica regular o secular habría exigido a los candidatos al menos un conocimiento de los rudimentos del canto llano, indispensable para el servicio del coro. Con esta base, tanto un mayor dominio del canto llano, del canto de órgano o de la composición como determinada pericia en tañer algún instrumento habrían supuesto ventajas dentro del mismo *status*, como la excepción de dote en el caso de las monjas tañedoras o una posibilidad de ascenso profesional, con la consiguiente mejora de salario, en el ámbito secular. Estos requisitos se habrían extendido incluso al oficio de sacristán, ligado en numerosas ocasiones al de organista, especialmente en las iglesias rurales<sup>100</sup>. El acceso a este cargo presupondría, por tanto, ciertas capacidades musicales tanto en el cantar como en el tañer. La conclusión del prólogo del *Libro de cifra nueva* sintetiza bien esta cuestión:

“Bien tengo entendido, que ha dilatar un año, o dos la impresion deste libro, fuera mas perfecto, pero tengo en mucho mas el provecho que es este tiempo podria sacar el otro que esta recogido tañendo, o oyendo tañer un psalmo, para levantar su spiritu a Dios, o del otro sacristan, que por no saber tañer un poco no lo reciben, o la otra que quiere ser monja etc. que lo que me podria succeder en que saliesse muy limado y en perfeccion”<sup>101</sup>.

A partir del contexto esbozado, creo que la empresa editorial de Luis Venegas de Henestrosa se sustenta, más que nada, en pilares fundamentales de la doctrina cristiana: los ejercicios de caridad y de virtud. En primer lugar, por la voluntad de aportar una herramienta eficaz en tiempo y en resultados para el aprendizaje del canto llano, del canto de órgano y de la tecla, que fuese útil para los aspirantes a los diferentes estamentos del ámbito eclesiástico, incluidos sacristanes y monjas en un medio geográfico amplio. De paso, por suministrar un considerable caudal de música para el ejercicio cotidiano del tañedor, promoviendo el perfeccionamiento de su arte y, con ello, ampliando las posibilidades de ascenso social. Una y otra vertiente redundarán, finalmente, en una mejor solemnización del culto en el seno de una Iglesia en clara expansión territorial. Por último, ya que se pretende que el sistema sea efectivo incluso sin necesidad de maestros, se eluden los vicios asociados a la frecuentación de los maestros y las discípulas y se favorece el estado virtuoso o contemplativo del que “está recogido tañendo o oyendo tañer” en su cámara o en su celda<sup>102</sup>.

Los ricos matices que se detectan en las intenciones de Luis Venegas de Henestrosa al emprender su edición, claramente expuestos en su epístola al lector y en su prólogo, se

---

*la Real de León y la familia de Echavarría, organeros del Rey*, Universidad de León, 2004. Para un estudio detallado de estos aspectos en el seno de una institución hispana, DE VICENTE DELGADO, Alfonso: *Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)*. Tesis, Universidad Complutense de Madrid, 2010. Sobre todo ello, también parte II, apartado II.3.

<sup>100</sup> La confluencia de los oficios de organista y sacristán constituye un fenómeno acentuado a partir del siglo XVII y que perdura hasta el siglo XX. Sobre la cuestión, JAMBOU, Louis: *Evolución del órgano español...*, p. 38-9; JAMBOU, Louis: “Reflexiones sobre la Iglesia, el órgano y su música en los siglos modernos”, *Memoria Ecclesiae*, Asociación de Archiveros de la Iglesia en España, XXXI, 2008, p. 211-50 y JAMBOU, Louis: “Reflexiones y documentos sobre dinastías de maestros de capilla y organistas de los siglos XVI-XVIII”, *NASS*, XII, 2, 1996, p. 161-84.

<sup>101</sup> *Libro de cifra nueva*, Prólogo y argumento deste libro, s. fol. Para más detalles sobre el papel de los sacristanes-organistas véase, de nuevo, parte II, apartado II.3.

<sup>102</sup> Como un ejemplo concreto de las consecuencias de esa frecuentación y de los vicios asociados, pueden verse los ejemplos de los organistas Jerónimo y Francisco de Peraza que se discuten en parte II, apartado II.3, a partir de los documentos presentados por RUIZ JIMÉNEZ, Juan: “La dinastía de los Peraza. Nuevos datos para la biografía de Jerónimo Peraza II”, *Cuadernos de Arte*, 26, Universidad de Granada, 1995, p. 53-62.

resumen también admirablemente en algunos pasajes de su propio testamento, en el que la caridad y el deseo de apartar de sí la ignorancia como mal aparece de modo preeminente:

“[...] Confieso y profeso la fee catolica de nro. señor Iesu xpo formada con la virtud e la caridad y sustentada de esperança evangelica [...] y quite de my [la divina magestad] las tinyeblas de maldad, ynorancia, tibieza y malizia [...]”<sup>103</sup>.

Es seguro que una más profunda indagación en la personalidad de Luis Venegas de Henestrosa podría ofrecer aún más pistas sobre estas líneas de trabajo. De momento, digamos que la excelencia de sus intenciones se ve potenciada por el hecho de que estas orientaciones están ausentes en otros libros de música práctica publicados en España durante el mismo periodo. Así, por ejemplo, en los libros de música de vihuela, aun cuando se presenten en su aspecto didáctico, la intencionalidad de los autores queda reducida a un general servicio a la república, apoyado en conceptos como el “virtuoso pasatiempo” o el “honesto deleite”, cuyo sentido deriva, más bien, de su orientación humanística<sup>104</sup>.

Otro elemento presente en la edición de Venegas es la garantía de un aprendizaje rápido y sin necesidad de maestro. Aparte de corresponder a tópicos de la literatura didáctica en general, hemos dejado entrever que el hecho de prescindir del maestro no supone una voluntaria exclusión sino, en muchos casos, una circunstancia impuesta por un contexto social y/o cultural determinado. Por otro lado, el ahorro de tiempo se presenta como uno de los objetivos básicos de este tipo de ediciones a lo largo del siglo XVI, algo que, en el caso de la música instrumental, se relaciona de forma directa con el desarrollo de los sistemas de cifra. Venegas lo expresa con total claridad:

“Y pues la vida es breve, será cordura buscar maneras, para que en poco tiempo, se vea, y se sepa mucho (lo qual se haze por esta cifra). Y porque hemos dicho, que para los que más saben es más provechosa esta cifra, no desmaye el principiante, porque le certifico que tengo

<sup>103</sup> JAMBOU, Louis y REYNAUD, François: “Doble enigma en torno a la figura de Luis Venegas de Henestrosa...”

<sup>104</sup> Entresaco, sin querer ser exhaustivo, algunas de esas motivaciones expresadas en los prólogos de los libros de vihuela que anteceden a la edición de Venegas: MILÁN, Luis: *Libro de música de vihuela de mano intitulado el Maestro*, Valencia, 1536, fol.3v: “[...] porque si yo solo tuviesse este libro perderia su valor, pues él dexaría de hazer el provecho que puede”; NARVÁEZ, Luis de: *Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela*, Valladolid, 1538, fol.[2]: “Yo me he movido con buen zelo e intención a hazer un libro como este nuevo y provechoso que hasta estos tiempos en España no se a dado principio a una invención y arte tan delicada como esta y gozarán por mi industria, los que quisieren saber tañer de cosas muy buenas en la vihuela y para virtuoso pasatiempo y honesto deleyte”; PISADOR, Diego: *Libro de musica de vihuela, intitulado Silva de Sirenas*, Valladolid, 1547: “[Imprimiendo, el autor] cumple con su república, queriendo aprovechar a todos los que tienen deseo de aprender la música, sin la qual parece un hombre ser sin sazón y donaire”; MUDARRA, Alonso: *Tres libros de música en cifra para vihuela*, Sevilla, 1546, Epístola al magnífico señor Don Luis Çapata: “[...] y por tener alguna confiança de los que me conocen y saben los días que ha que trabajo en el estudio de la vihuela, los quales por esto y por saber que me e criado en casa de los Ilustrísimos señores Duques de Infantado [...] adonde de toda música avía excelentes hombres, pensarán que en estos mis libros ay algunas migajas de tanto bueno como e visto en aquella casa y en otras partes de España y en Italia, las quales dos cosas me han hecho tener atrevimiento de querer sacar a luz esta mi obra”. Sobre estas cuestiones puede verse, por ejemplo, SAGE, J.: “A new look at humanism in 16th-century lute and vihuela books”, *Early Music*, XX, 4, 1992, p. 633-41, así como GRIFFITHS, John: “Esteban Daza: a gentleman musician in Renaissance Spain”, *Early Music*, XXIII, 3, 1995, p. 437-48. Agradezco, además, los comentario del profesor John Griffiths al respecto, por correos de diciembre de 2013.

experiencia de algunos, que en pocos días tañen medianamente su fantasía, y casi de improviso esta cifra”<sup>105</sup>.

En este sentido, parece plenamente justificado que Venegas preceda el prólogo de la obra con un emblema (ilustración 1), documento único en la literatura musical aquí analizada, que reúne los elementos de *vitae fugacitate* con los del ejercicio de la caridad y la virtud. Este emblema representa una cartela sostenida firmemente por la muerte, cuyo rostro mira a la palabra “In incerto”. Se sostiene sobre el mundo, en cuya superficie viven las especies animales y vegetales que el hombre domina, pero en cuyo interior se encuentra el infierno. Sobre la superficie terráquea, se escribe un pasaje del evangelio de San Juan: “Qui amat animam suam perdet eam”<sup>106</sup>. A ambos lados, figura un fragmento del salmo 49: “Intelligite haec qui obliviscimini Deum, ne quando rapiat et non sit qui eripiat”<sup>107</sup>. Dentro de la cartela se incluye una pieza polifónica a tres voces sobre el texto “Recuerde el alma dormida” de las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique (1440?-1479), texto muy glosado por autores literarios y del que incluso Mudarra nos ofrece una versión para voz y vihuela<sup>108</sup>. Todo ello, como un eficaz recordatorio sobre la fugacidad de la vida y sobre la necesidad de dominar el pecado y ejercitar la virtud para evitar las penas del infierno<sup>109</sup>. Para todo ello, el ejercicio de la música parece ser un vehículo idóneo y la cifra nueva, una feliz herramienta.

## II.2.- Proceso de gestación

Los proyectos editoriales de Luis Venegas de Henestrosa parecen haber cambiado de rumbo en varias ocasiones. Según el *Prólogo y argumento* del *Libro de cifra nueva*, pensó primeramente publicar tres libros, respectivamente, de vísperas, de maitines y de misas:

“[...] me pareció publicar esta manera de cantar y tañer, recogiendo muchas obras de diversos autores, assí de tecla como de vihuela, y componedores, de los quales tenía escogidas y cifradas tantas obras, que para que cupiessen, las repartía en este orden, el qual diré, por si a alguno agradare. Yvan tres diferencias de vísperas, unas para las fiestas de nuestro señor, y otras para las de la virgen su madre, y otras para los sanctos. En el libro de los maitines, también yvan tres diferencias de maytines, y en el libro de las tres maneras de missas, se ponían introytos, graduales, alleluyas, offertorios, conmendones de las fiestas de nuestro salvador, y de nuestra señora, y de algunos sanctos tres voces de contrapunto sobre canto llano fáciles, para que se tañessen y cantassen de improvisso en la missa, diziendo la letra por el canto llano una buena voz. Poníanse también motetes después de cada offertorio conforme a la fiesta”<sup>110</sup>.

<sup>105</sup> *Libro de cifra nueva*, Al lector, s. fol.

<sup>106</sup> “El que ama a su ánima, la perderá”, San Juan, 12, 25.

<sup>107</sup> “Entended esto bien los que andáis olvidados de Dios, no sea que algún día os arrebatte y no haya nadie que pueda libraros”, Salmo 49, 22.

<sup>108</sup> En 1557, las Coplas de Manrique habían sido ya glosadas por Alonso de Cervantes, Diego Barahona, y Rodrigo de Valdepeñas. Estas versiones gozaron de enorme difusión a través de múltiples reediciones, hasta finales del siglo XVIII. MUDARRA, Alonso: *Tres libros de música en cifra para vihuela*, libro III, Canción II, *Recuerde el alma dormida*, fol. 20.

<sup>109</sup> Una reproducción del emblema con la transcripción musical puede verse en *La Música en la Corte de Carlos V...* vol. I, p. 151; también QUEROL GAVALDÁ, Miguel: *Madrigales españoles inéditos del siglo XVI. Cancionero de la Casanatense*, Monumentos de la Música Española, vol. XL, Barcelona, CSIC, 1981, p. 18.

<sup>110</sup> *Libro de cifra nueva*, Prólogo y argumento deste libro, s. fol.

Este plan inicial, perfectamente organizado en cuanto a su funcionalidad litúrgica, sería modificado más tarde, privilegiando una agrupación más bien por géneros:

“El repartimiento que lleva agora, es siete libros en dos cuerpos. Lo que se contiene en el primero (que es el que sale agora a luz) en su tabla se verá. Los otros seys, son de obras muy escogidas y excelentes, que aunque están hechos, no saldrán, hasta ver el provecho que haze el primero. Van los que quedan en este orden. El segundo lleva entradas de versos, y himnos, y tientos. El tercero contiene hymnos de maytines, y ensaladas y villancicos, y chançonetas. El quarto missas. El quinto es de obras a siete y a ocho, y a diez y a doze, y a catorze de Criquillon y Phinot, y de otros graves componedores. El sexto es de canciones, a quatro, y a cinco, y a seys. El séptimo, es de diferentes obras glosadas, y cosas para discantar”<sup>111</sup>.

Queda claro, por tanto, que el material publicado en 1557 constituye sólo una parte de lo que ya estaba preparado. Los encabezamientos de cada página del impreso confirman, en efecto, que se trata sólo del “Primer libro / De cifra nueva”. También queda claro que en esta nueva distribución las obras ya “escogidas y cifradas” se repartían en “siete libros en dos cuerpos”, es decir, en dos volúmenes con siete divisiones internas dedicadas a diferentes géneros de música. En esto, Venegas sigue de cerca el estilo practicado en los libros de vihuela impresos por Narváez (1538, seis libros), Mudarra (1546, tres libros), Valderrábano (1547, cinco libros), Pisador (1552, siete libros) y Fuenllana (1554, seis libros)<sup>112</sup>.

Por otra parte, Venegas parece mantener, en cierto modo, su ordenación original en tres libros dedicados a vísperas, maitines y misas, añadiendo a la colección un libro primero, más los libros quinto, sexto y séptimo (tabla 2). De estos, el quinto libro contiene, sin duda, música “para tañer dos juntos”, imitando tal vez el contenido del libro cuarto de Valderrábano e incluso para tres instrumentos, como se descubre luego. Por lo demás, lo añadido al plan original es una gran colección de piezas intabuladas: ensaladas, canzonetas, villancicos y canciones, además de “diferentes obras glosadas” y otras sin especificar, entre las que estarían, sin duda, motetes. Aparecen también tientos, himnos y, como habitual colofón, “cosas para discantar”, remedando de nuevo a Valderrábano.

Una posterior ojeada al índice del libro primero nos revela de inmediato que éste contiene, ya de por sí, una selección de prácticamente todos los géneros anunciados para los restantes seis libros. En especial, tientos, himnos y fabordones como el libro segundo, a lo que se añaden algunos motetes y partes de la misa glosados, canciones, villancicos y chanzonetas, más un puñado de diferencias y otras menudencias, además de una pieza a doce para tañer en dos instrumentos de tecla y una excepcional fuga a 40 voces para diez tañedores.

Como materiales preliminares, el impreso contiene unas artes por las que “se enseña brevemente a cantar canto llano, y canto de órgano, y algunos avisos para contrapunto”, según pregona el título, mediante las cuales se amplía notablemente el rango de acción pedagógica de la obra de Venegas.

<sup>111</sup> *Libro de cifra nueva*, Prólogo y argumento deste libro, s. fol.

<sup>112</sup> Para un índice de contenidos de estos libros, BROWN, Howard Mayer: *Instrumental music printed before 1600*, Harvard University Press, 1979. También, LLORENS, José María: “La música española en la segunda mitad del siglo XVI: polifonía, música instrumental, tratadistas”, en *España en la música de Occidente*, I, Madrid, 1987, p. 189-287. Sobre la misma cuestión, ROA ALONSO, Francisco Javier: “Tecla, arpa y vihuela: aspectos de la cultura material en la época de Cabezón, *RMS*, XXXIV, 2, 2011, p. 109-32.

Tabla 2. Proyectos de edición del <i>Libro de cifra nueva</i>		
Proyecto original	Libro	Proyecto definitivo
	I	[Dúos] "Treses" Fabordones llanos y glosados Tientos "Pangelinguas" "Ave mari stellas" Compleatas de Cuaresma Kyries Romances Motetes Diferencias Canciones Villancicos Entradas Finales
Tres diferencias de vísperas	II	Entradas de versos Himnos Tientos
Tres diferencias de maitines	III	Himnos de maitines Ensaladas Villancicos Chançonetas
Tres maneras de misas	IV	Misas
	V	Obras a 7, 8, 10, 12 y 14 voces de Crecquillon, Phinot y otros
	VI	Canciones a 4, 5 y 6 voces
	VII	Diferentes obras glosadas Cosas para discantar

No sabemos cuánto tiempo se dedicó a la confección de la obra ni cuánto tiempo duró el proceso de edición en sí. Pero en la epístola dedicatoria a don Diego Tavera, Luis Venegas de Henestrosa se refiere a las dificultades encontradas para la impresión del libro primero:

"Lo que suplico a vuestra señoría, es favorezca esta obra, porque según los impedimentos que el demonio ha puesto, para que no saliese a luz, conozco que se servirá Dios della"<sup>113</sup>.

Desconocemos si los impedimentos fueron técnicos o de otro tipo. Lo cierto es que, como se verá más tarde, una parte de la música incluida en el libro primero fue tomada de otros impresos, el último de los cuales, el *Libro de música de vihuela* de Diego Pisador, había aparecido en 1552. Así, creo que esta fecha puede tomarse como referencia provisional para situar el momento final de selección de los materiales musicales y de inicio del periodo de confección del *Libro de cifra nueva*.

### II.3.- El contenido

El amplio espectro de intenciones y facetas que presenta el *Libro de cifra nueva* se materializa en su contenido, no sólo en la música que nos transmite sino también en los

<sup>113</sup> *Libro de cifra nueva*, Al muy illustre y reverendissimo señor, el señor don Diego Tavera, obispo de Iáen, s. fol.

textos preliminares que, como “artezicas” breves, presentan una somera introducción a aspectos del canto llano, del canto de órgano y del contrapunto. Entre estos textos, presentan mayor interés para este estudio los que se refieren a la descripción de la cifra, que se analizan separadamente más abajo.

### II.3.1.- Los textos preliminares

Las artes dedicadas al canto llano, al canto de órgano, al contrapunto y al contrapunto concertado que abren el *Libro de cifra nueva* no constituyen un material aislado con respecto a la parte dedicada a la música práctica como tal. Son, por un lado, una herramienta para la formación elemental de aquellos que sean ignorantes de los rudimentos de música pero, por otro, una explicación complementaria al arte de cifra que viene a continuación.

El arte de canto llano se encabeza por el título “Bastante compendio, para saber la práctica del canto llano, sin passar por la confusión y prolixidades de la mano”. En efecto, en esta breve instrucción, no aparece la habitual representación de la mano guidoniana ni hay exposición alguna sobre la cuestión de las voces, los signos, las propiedades o las deducciones. Sin más, se define el hexacordo *ut re mi fa sol la* y se instruye sobre el modo de proceder en las mutanzas. El elemento verdaderamente interesante en este breve resumen es que cada ejemplo musical combina una doble grafía. Por un lado, la notación con figuras sobre pautas, con el nombre de las seis voces musicales correspondientes, de posición cambiante en función de las mutanzas. Por otro, las cifras numéricas que se usarán luego, que identifican a cada signo particular dentro de la octava y que representan posiciones fijas con respecto al teclado. De este modo, lo que aquí se presenta es un sistema abreviado de solmisación que combina el sistema hexacordal guidoniano con el sistema heptacordal de la cifra y camina, por tanto, muy cerca de las propuestas en este sentido de Ramos de Pareja, Marcos Durán, Bermudo y otros autores hispanos de la primera mitad del siglo XVI<sup>114</sup>.

Por su parte, el arte de canto de órgano es una elemental exposición de la clave de Gsolreut, de las ocho figuras, de las ligaduras, las proporciones, el color y el compás, con una exagerada voluntad de abreviar:

“Todo por un libro de canto de órgano, porque se haze mucho de un camino, y luego sepa cantar dos o tres fabordones o villancicos, muy bien, y a compás, que por ellos se sacará lo demás”.

Es, por tanto, sólo una orientación preliminar para iniciar la lectura del canto de órgano, sin mayores pretensiones.

Finalmente, el arte de contrapunto señala, sin más, los intervalos consonantes y disonantes y reduce las estrictas reglas del contrapunto a dos ideas generales. Primeramente, se prohíbe dar dos consonancias perfectas seguidas y, en segundo lugar, conviene tener aviso sobre el apropiado uso de las disonancias:

“También son muy necesarias las discordancias, porque sin ellas no se podría cantar sabrosamente, mas han de passar presto, y al dar, y al alçar del compás no se ha de dar en falsa”.

<sup>114</sup> Sobre esta cuestión, véanse parte II, apartado V y capítulo *Arte* 1649, apartado II.3.



Desgajados de estos contenidos, al final de los textos iniciales, se incluye un capítulo bajo el título “Para conocer una obra de canto de órgano de qué tono sea, y para componer el canto llano”, en el que se abordan cuestiones sobre modalidad, con indicaciones sobre las cláusulas, repercusas y finales.

Al evaluar estos materiales desde un punto de vista pedagógico, resulta difícil asumir que alguien no instruido pudiese aprender contrapunto siguiendo sólo estas indicaciones elementales, sin información complementaria y sin la ayuda de un maestro. La cuestión es aún más peliaguda cuando Venegas pasa a explicar el contrapunto concertado, es decir, el que se improvisa cantando directamente sobre el canto llano. Sus indicaciones son muy generales y presuponen el conocimiento de técnicas de contrapunto imitativo que no se han explicado en el texto, razón por la que no se puede eludir remitir a la experiencia y, por tanto, a la imitación del modelo práctico:

“El modo que se ha de tener en cantar, es este. Que se han de ymitar la una [voz] a la otra en unisonus, con pasos diversos de caças y fugas, por semibreve, mínima, o seminima, y el clausular dellas, lo más allegado que ser pudiere una a otra, de la qual materia al exercicio dello me remito”.

En comparación, el arte de cifra que sigue es mucho más dilatado y contiene información más precisa. Aquí, el interés reside, de nuevo, en los ejemplos musicales. Unos combinan la notación sobre pentagramas y la cifra numérica, presentado estructuras netamente heptacordales. Otro ejemplo enfrenta la notación en partitura con la cifra y sirve para encauzar el capítulo siguiente, bajo el título “Para cantar esta cifra”. En efecto, para Venegas,

“Una de las grandes perfectiones que tiene esta cifra, es que se puede cantar como el canto de órgano, y el que fuere diestro en ella bolverá fácilmente a los cantores que cayeren, pues van las voces juntas en cada compás, una frontera de otra, lo qual también es muy provechoso para los componedores, que verán claro lo que cada voz haze, y la manera que lleva, etc. [...] Será buen aviso para el que sabe cantar canto de órgano, tener delante la misma obra cifrada, y en canto de órgano, y yr cantando por la cifra, y quando ignorare algo, o herrare, emendallo por el canto de órgano, y también por esta causa se puso este exemplo, porque correspondiendo la cifra al punto, se verá mejor cómo se ha de cantar”<sup>115</sup>.

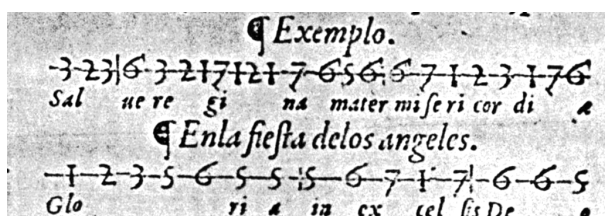
Con esto, se averigua que la cifra de Luis Venegas no sólo compete a la música instrumental, sino que se presenta como un sistema de representación musical universal, apto también para los cantores, para los que rigen el coro y para los componedores.

Para completar las instrucciones al respecto, la parte final del texto preliminar contiene también un “Mayor compendio para el canto llano” en el que se presentan dos ejemplos de canto llano en la cifra nueva, *Salve Regina* y *Gloria in excelsis* (ilustración 2), así como indicaciones para aprender a entonar sin maestro con la ayuda del monacordio:

“Desseando dar orden, cómo se supiesse cantar sin maestro, se me offreció esta manera, que se aventura poco en provalla. Sepa lo primero por donde va esta cifra en el canto llano, trasladando la del monacordio pintado en otro, y mirando que la clave de ffaut, es uno agudo [...] y luego entónese con el monacordio en ut, re, mi, fa, sol, la y en las mutanzas, rigiéndose por las cifras que van debaxo de los puntos del arte de canto llano, para por ellas sacar lo demás, y luego por un libro de canto llano podrá solfeár, que el mismo monacordio le entonará, y mostrará cómo ha de hazer en cada punto. Después desto (y creo que será mejor antes) podrá cifrar el canto llano comenzando por

<sup>115</sup> *Libro de cifra nueva*, Para cantar esta cifra, fol. 5v.

un prefacio, o pater noster, o ite missa est, o otro canto que aya oydo muchas vezes en la manera de los exemplos que se siguen, y nótese para meter la letra, que las cifras que no tuvieren syllabas debaxo de si, son como puntos ligados que no se ha de dezir letra en ellos. Será bien que el principiante antes que comience pruebe a entonarse con el monacodio en ut.re.mi.fá.sol.la y quartas, y quintas, etc. para ver si da su voz unisonus con el punto que tocare, porque si se entona, podrá tener confiança, que saldrá con el canto llano, y si fuese muy desentonado, no pierda el tiempo, ni se canse, aunque con el instrumento vi uno muy desentonado venir a entonarse, y adviértase que a los principios, conviene que esté alguno que lo entienda delante, porque si toma mala costumbre de no llegar al punto, será muy mala de quitar después”<sup>116</sup>.



Ilustr.2: Luis Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva*, 1557, s. fol. Ejemplos de canto llano.

Instrucciones semejantes vienen después, en el capítulo “[Mayor compendio] para el canto de órgano”, insistiendo sobre el modo de aprender el dar y alzar el compás:

“[...] y luego cifre la voz que quisiere de un villancico, o favordón, y poco a poco trabaje de tañerla, y cantar la solfa, muy a compás, rigiéndose por los unos y los cinco, que son faes (como queda dicho) que el mismo monacordio bien templado, le entonará y mostrará como ha de hazer en cada punto. Y después que tenga bien decoro esta voz, sáquela en canto de órgano, por la manera que se pone abaxo, y cantela mirando cómo se detiene, y corre cada punto, y note a donde da y se levanta el compás, que es en primero, y tercero lugar, para hazerlo assí en otras obras, y después podrá poner todas las voces juntas acostumbándose a cantar siempre una voz en todo lo que pusiere, porque demás de que es muy provechoso, es apazible cantar la letra. Será más fácil esto para el que supiere tañer algo, como ay muchos que tañen sin saber cantar, que al que es nuevo en todo con poca ayuda de maestro, aprovechará con este aviso. Podríase atajar camino, comenzando del canto de órgano para el canto llano”<sup>117</sup>.

Como puede observarse, con esas instrucciones el *Libro de cifra nueva* se está presentando como un verdadero método de aprendizaje de la música, en el que se adquiere la capacidad de cantar a partir del instrumento y de la práctica instrumental. Un elemento clave en ese proceso es el adiestramiento del aspirante a músico en cantar mientras tañe, un práctica que, en el harpa o la tecla, viene a ser fiel reflejo del repertorio para vihuela con una voz para cantar. Más tarde se verá cómo una parte considerable de los contenidos musicales del impreso de Venegas están específicamente concebidos para cantar y tañer, al llevar el texto incorporado por extenso en la cifra. Estos ejemplos musicales son el testimonio de una práctica seguramente muy extendida entre tañedores durante el siglo XVI<sup>118</sup>. Esta

<sup>116</sup> *Libro de cifra nueva*, Mayor compendio para el canto llano, fol. 9v.

<sup>117</sup> *Libro de cifra nueva*, [Mayor compendio] para el canto de órgano, fol. 9v.

<sup>118</sup> Sobre este particular, CEA GALÁN, Andrés: “Cantar Victoria al órgano. Documentos, música y praxis”, en *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies*, Javier Suárez-Pajares y Manuel del Sol (ed.), Madrid, ICCMU, 2013, p. 307-57. A los testimonios recogidos en ese trabajo, cabe añadir lo dicho en ROBLEDÓ ESTAIRÉ, Luis: “La transformación de la actividad musical en la corte de Felipe III”, en *Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III*, Alfonso de Vicente y Pilar Tomás (ed.), Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica y Machado Libros, 2012, p. 93-121: “En la época, el apelativo de músico de cámara designaba, como norma y en la mayoría de los casos, a un cantor que solía

capacidad de la cifra nueva para servir de vehículo notacional también para la polifonía vocal, supliendo al canto de órgano, queda respaldada por su propia esencia como sistema, mucho más polifónico que meramente posicional<sup>119</sup>.

La orientación instrumental del *Libro de cifra nueva* se afirma en los capítulos dedicados a los elementos técnicos del arte de la tecla y de la vihuela<sup>120</sup>. Los primeros contienen instrucciones sobre digitación para carreras de ambas manos y posturas de consonancias, además de noticia sobre ornamentos, con breve mención a la digitación en el harpa. Pero, acaso, uno de los elementos de mayor interés de este texto resida en la secuenciación que ofrece para el estudio de las obras. Al ejercicio de escalas y ornamentos en velocidad progresiva, sigue el estudio de las posturas, “y luego el conde Claros y favordones”, que constituyen una suerte de material musical introductorio:

“Luego podrá poner algunos sonezillos, y dúos, y treses, y quattros, aunque por amor del ayre, sería mejor tomar de uno que lo tuviese bueno, un tres, o un quatro, teniendo muy gran aviso de tañer esta primera obra muy bien, tomándola muy poco a poco, y después de sabida, passarla muchas vezes, hasta tañerla muy limpia, y clara, y a compás, aunque se esté en ella muchos días, porque sabida bien una obra, sabrá muchas desta manera, y si quisiere abarcar mucho, apretará poco, y trabaje de passar cada día una, o dos vezes todo lo que supiere, porque ensanchará la memoria, y abilitará las manos, especialmente trabaje en soltar mucho la mano izquierda, tañendo lo más apriessa que pudiere, con que toque claro algunas obras, que tengan diminución en el contrabajo”.

La parte dedicada a la vihuela contiene, igualmente, instrucciones sobre digitación, sobre ejecución de quiebros y de redobles de figueta castellana y de “figueta extranjera”. Pero, para las orientaciones en el estudio de las obras, remite a la parte de tecla ya dicha.

Esta parte dedicada a los instrumentos contiene también algunas instrucciones para el temple. Por lo que respecta a este aspecto en la vihuela, no hay discusión sobre posición de los trastes, sino instrucciones prácticas para la afinación de las cuerdas al aire. En el caso de la tecla, ofrece una secuencia de afinación por octavas y quintas que se refiere, en exclusiva, a un típico monacordio ligado por tres y por cuatro<sup>121</sup>.

La orientación instrumental del *Libro de cifra nueva* se refleja también en los grabados que representan dos vihuelas, un teclado y la cabeza de un harpa con las correspondientes cifras inscritas, verdadero resumen de las explicaciones precedentes sobre la cifra (ilustración 3).

Con estos elementos, podemos considerar los textos preliminares del *Libro de cifra nueva* como un verdadero “arte tripharia”, en el que se presentan los rudimentos del canto llano, el canto de órgano y el contrapunto junto a un tratadito dedicado a los aspectos esenciales de los tres instrumentos polifónicos: técnica, notación y temple. Las similitudes con el plan editorial de fray Juan Bermudo en el *Arte tripharia* y en la *Declaración de instrumentos musicales*, aunque en dimensión diferente, me parecen evidentes y elevan la importancia

---

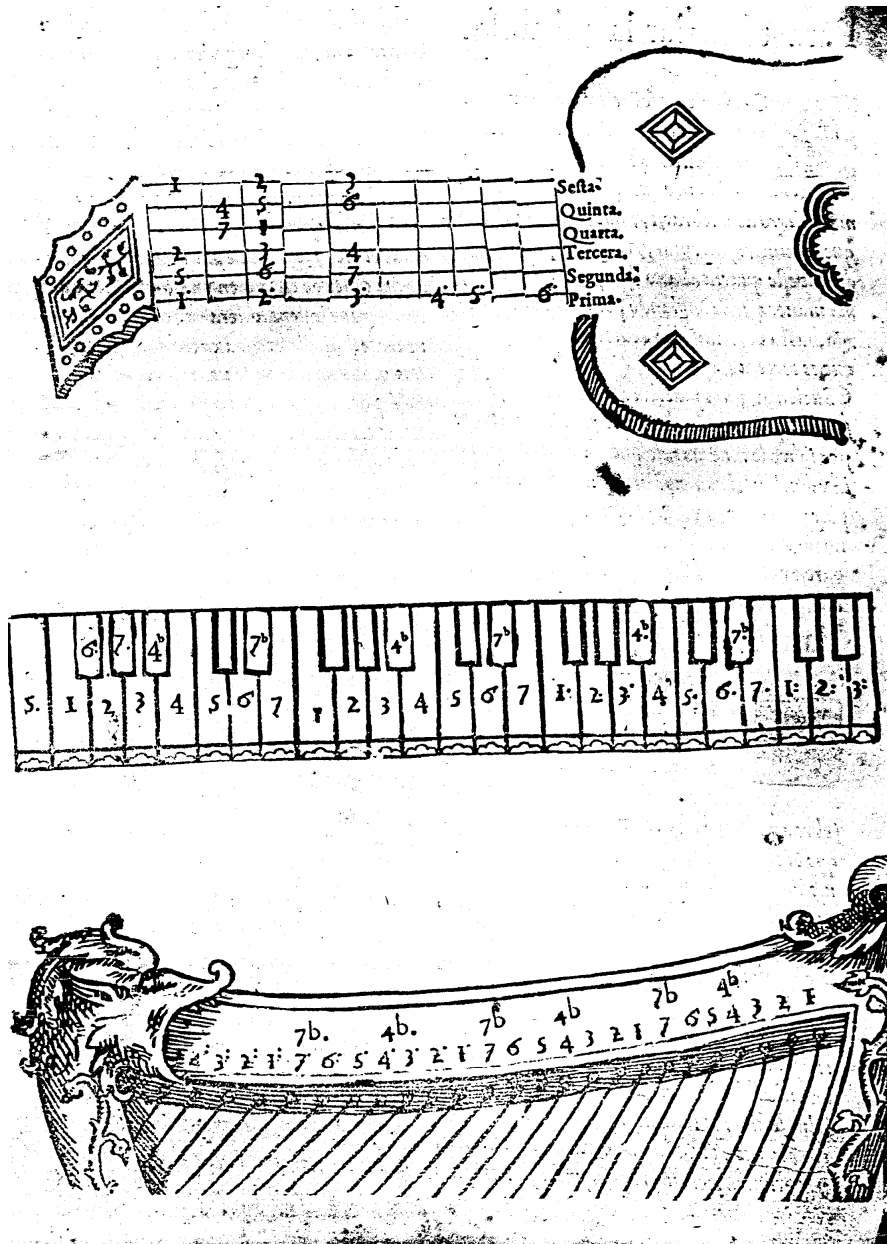
acompañarse él mismo con un instrumento”. Recordemos que el mismo Antonio de Cabezón ejercía el cargo de músico de cámara de Felipe II y que existen testimonios concretos de su práctica de cantar acompañándose él mismo al órgano, según recojo en el artículo antes citado.

<sup>119</sup> Sobre esta cuestión, parte I, apartado I.3.1.

<sup>120</sup> *Libro de cifra nueva*, Para subir y descender por la tecla, Para la mano izquierda y Para subir y descender por la vihuela, fol. 5v-6v.

<sup>121</sup> *Libro de cifra nueva*, Para templar vihuela y Para templar instrumento de tecla y harpa, fol. 7v. Véase también parte II, IV.3.1.

de la obra de Luis Venegas de Henestrosa en el panorama de la música instrumental hispana del siglo XVI.



Ilustr. 3: Luis Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva*, 1557, s. fol.  
Declaración de cifra en tecla, harpa y vihuela.

### II.3.2.- La música

Como se ha dicho, el prólogo del primer *Libro de cifra nueva* nos informa de que el impreso se preparó “recogiendo muchas obras de diversos autores, assí de tecla como de vihuela, y componedores”. Esas “obras de componedores” pueden identificarse con la música extraída de fuentes polifónicas preexistentes, intabulada o puesta en cifra para la ocasión. Por su parte, la “música de tañedores” se identifica con la obras compuestas por músicos de tecla y vihuela, escrita en su mayor parte en un tipo de cifra o en otro.

Cada una de estas tipologías puede dividirse aún en dos grupos de piezas diferentes. Unas son extraídas de ediciones anteriores a 1552, mientras otras parecen escritas *ex profeso* para la edición de 1557 o, al menos, no publicadas con antelación. Al primer grupo, pertenecen las piezas tomadas de los libros de música en cifra para vihuela de los tañedores Luis Narváez (1538), Alonso Mudarra (1546), Enríquez de Valderrábano (1547) y Diego Pisador (1552), así como de la *Intabolatura de Lauto* de Francesco da Milano (1547). Este repertorio se presenta en la versión del *Libro de cifra nueva* como piezas adaptadas a la tecla y exhibe una gran cantidad de manipulaciones, más que simples erratas de imprenta, lo que distorsiona de manera deliberada el contorno original de las piezas, incluso mediante la yuxtaposición de fragmentos de obras diversas que sirven para dar cuerpo a una sola. John Ward y Louis Jambou han discutido por extenso los métodos editoriales de Venegas en este caso, presentando puntos de vista y conclusiones divergentes<sup>122</sup>.

También aparecen en la compilación de Venegas, bajo el nombre de *tientos*, tres *ricercari* de Giulio Segni da Modena que fueron publicados en libretes de partes en la *Musica nova* de 1540 y en la *Musique de joie* de ca.1550<sup>123</sup>. Hay que hacer notar que uno de estos *ricercari* se imprimió en *Musica de joie* por dos veces, una bajo la atribución a Segni y la otra bajo el nombre de Adrian Willaert. Esta misma pieza parece atribuida a Antonio por Venegas (fol. 31v). Ya que la presencia de Cabezón en los impresos de Venecia y Lyon resulta muy improbable, creo que hay que aceptar aquí un error de atribución por parte de Luis Venegas de Henestrosa para este *ricercar*. Salvo por la omisión de unos ocho compases en uno de los *ricercari* y otras variantes menores, la versión del *Libro de cifra nueva* se mantiene fiel a los originales de 1540 y ca.1550. A pesar de ello, no puede descartarse que Venegas trabajara a partir de una copia manuscrita de estas piezas. A fin de cuentas, los mismos tres *ricercari* también se conservan en el manuscrito MM 242 de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra (P:Cug), pero aquí con glosas añadidas y otras variantes de interés<sup>124</sup>.

El grupo de piezas extraídas de otras ediciones anteriores en el *Libro de cifra nueva* se completa con algunas canciones de los compondores Crecquillon, Verdelot, Janequin y Clemens non Papa. Entre ellas, destaca la intabulación de la canción *Belle sans pere* “a doze para dos instrumentos”, atribuida a Thomas Crecquillion y conocida sólo por esta fuente. Ésta puede ser considerada, tal vez, la primera fuente musical conservada en Europa para dos instrumentos de teclado. Venegas la presenta, además, en formato de *table-book*, siguiendo el modelo ya experimentado por Valderrábano en 1547.

<sup>122</sup> Para un detalle de estas concordancias, BROWN, Howard Mayer: *Instrumental music printed before 1600...* También, con la correspondiente discusión, WARD, John: “The editorial methods of Venegas de Henestrosa”... y WARD, John: “The use of borrowed material...” y JAMBOU, Louis: *Les origines del tiento...*

<sup>123</sup> *Musica Nova accomodata per cantar et sonar sopra organi, et altri strumenti, composta per diversi eccellentissimi musici*, Venezia, al Segno del Pozzo, 1540 y *Musique de Ioye, Appropriée tant a la voix humaine, que pour apprendre a sonner Espinettes, Violons, et fleutes. Avec Basses Dances, élèves Pavanes, Gaillardes, et Branles, ou lon pourra apprenre, et scavoir les mesures, et cadences de la Musicque, et de toutes danses. Composées para divers auteurs Musiciens tres parfaictz & excellents, en leur siecle*, Lyon, Jacques Moderne, ca. 1550. Se trata de los *ricercari* XI, XII y XIII de la edición de 1540, que aparecen como V, XVI y XVII (más XX) de la edición de 1550. Edición moderna en *Musica nova (Venezia 1540)*, ed. Liuwe Tamminga, Istituto dell'Órgano Storico Italiano, Colledara, Andromeda Editrice, 2001.

<sup>124</sup> Edición moderna de uno de estos *ricercari* de la versión de Coimbra en *Antología de organistas do século XVI*, Portugaliae Musica, XIX, transcripción de Cremilde Rosado Fernandes y estudio de Macario Santiago Kastner, , Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1969, p. 123.

Más interesante aún es la pieza que se copia a continuación de ésta, la anónima *Fuga a quarenta*, “que se puede tañer con diez instrumentos, cada uno a quatro voces” en un fabuloso conjunto que no excluye, por supuesto, ni al harpa ni a la vihuela junto a otros instrumentos de tecla. Venegas de Henestrosa pretendía ofrecer la misma pieza en una reducción que no llegó a publicar: “está reduzida a catorze voces en el quinto libro, quitados los unisonus para tres instrumentos”<sup>125</sup>. Recordemos que el libro quinto contenía “obras a siete y a ocho, y a diez y a doze, y a catorze de Criquillon y Phinot, y de otros graves componedores”, intabuladas, por tanto, para dos y tres instrumentos<sup>126</sup>. Por ahora, no ha podido localizarse concordancia musical para esta extraordinaria fuga. Sin embargo, el texto que le sirve de *incipit* o de lema (“Unum colle Deum ne iures vana per eum”) remite a la forma latina de los diez mandamientos<sup>127</sup>, de modo que la utilización de diez instrumentos para la ejecución de la pieza adquiere aquí pleno significado simbólico.

Todas estas obras, excepto las de Julius de Modena y *Belle sans paire* de Crecquillon, aparecen sin nombre de autor en el impreso de Venegas. El anonimato por lo que respecta a las obras instrumentales que ya habían sido publicadas en España se justifica, tal vez, por el intento de esquivar problemas legales derivados de los privilegios de impresión de los originales. A este respecto, conviene recordar que el impresor Pierre Phalèse procederá del mismo modo cuando publique sin nombre de autor trece piezas extraídas de *El Delphín de Música* de Narváez en su segundo libro *Des Chansons* de 1546 y otras catorce de la *Silva de Sirenas* de Valderrábano en el *Hortus Musarum* de 1552<sup>128</sup>.

Consideremos ahora aquellas piezas de la colección que no proceden de otros impresos anteriores y que, en su mayor parte, se presentan como *unica*. Su incorporación al *Libro de cifra nueva* puede haber seguido diferentes derroteros pero, en un cierto número de casos, parece que se trata de colaboraciones expresas de diferentes autores al proyecto editorial de Luis Venegas de Henestrosa.

Teniendo en cuenta que el *Libro de cifra nueva* sirvió como modelo para la edición de las *Obras de música para tecla, harpa y vihuela* de Antonio de Cabezón de 1578, al menos en cuanto al tipo de cifra y al tamaño de los tipos gráficos a emplear, según el contrato suscrito con el impresor Francisco Sánchez<sup>129</sup>, se puede considerar que el corpus de piezas

<sup>125</sup> *Libro de cifra nueva*, fol 75, índice.

<sup>126</sup> Sobre el repertorio para dos o más órganos en España y Portugal, CEA GALÁN, Andrés: “La eclosión de la simetría: el repertorio para los órganos de Julián de la Orden de Cuenca y de Málaga”, en *El libro de la 48SMR [5 artículos]*, Semana de Música Religiosa de Cuenca, 2009, p. 57-87.

<sup>127</sup> “1.- Unum cole Deum, 2.- Ne jures vana per ipsum, 3.- Festaque sanctifices, 4.- Habeas in honore Parentes, 5.- Non sis occisor, 6.- Moechus, 7.- Fur, 8.- Testis iniquus, 9.- quae tua non Uxor, 10.- Nec rem cupias alienam”, según TELLADO, fray Buenaventura: *Nuevo manogito de flores, en tres ramilletes compuesto de varias flores para todas personas Católicas, Eclesiásticas y Religiosas*, Madrid, Benito Cano, 1787, p. 297.

<sup>128</sup> *Des chansons reduitz en tablature de luc a trois et quatre parties, livre deuxieme*, Lovaina, Pierre Phalèse, 1546; *Hortus Musarum in quo tanquam flosculi quidam selectissimorum carminum collecti sunt*, Lovaina, Pierre Phalèse, 1552. Para un índice de contenidos, BROWN, Howard Mayer: *Instrumental music printed before 1600...* Para un panorama sobre la cuestión, JACOBS, Charles: “Sixteenth-Century Instrumental Music: Interrelationships between Spain and the Low Countries”, en *Musique des Pays-Bas anciens, Musique Espagnole ancienne, Actes du Colloque Musicologique International* (Bruxelles, 1985), Paul Becquart et Henri Vanhulst (ed.), Lovaina, 1988, p. 115-38 y VANHULST, Henri: “La musique espagnole dans les éditions louvainistes de Pierre Phalèse”, en *Musique des Pays-Bas anciens, Musique Espagnole ancienne, Actes du Colloque Musicologique International* (Bruxelles, 1985), Paul Becquart et Henri Vanhulst (ed.), Lovaina, 1988, p. 139-54.

<sup>129</sup> Publicado en PÉREZ PASTOR, C.: “Escrituras de concierto para imprimir libros”, *Revista de*

atribuidas a “Antonio” en la colección de Venegas, unas cuarenta, se imprimían aquí por vez primera y que habrían sido expresamente suministradas por Cabezón para la edición. Al menos algunas de estas piezas circularon también de forma manuscrita, de lo que es prueba la existencia de copias en el manuscrito MM 242 de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra<sup>130</sup>. Estas copias presentan multitud de variantes con respecto a las versiones del *Libro de cifra nueva*, por lo que puede asegurarse que no proceden del impreso<sup>131</sup>. Por otra parte, un *Pangelingua* y un *Ave maris stella* del *Libro de cifra nueva* (fol. 44v y 48r) reaparecen, no sin alteraciones, en las *Obras de música* de Antonio de Cabezón de 1578<sup>132</sup>.

En mi opinión, también las catorce piezas de Francisco Fernández Palero incluídas como *única* en el *Libro de cifra nueva* fueron una aportación específica de este tañedor a la edición de Venegas. Aunque su nombre no puede rastrearse documentalmente hasta su nombramiento como organista de la Capilla Real de Granada el 23 de febrero de 1553<sup>133</sup>, hay que suponer que con anterioridad ya habría ocupado algún cargo musical de cierta relevancia desde el que poder ascender a la institución granadina, en la que reside hasta su muerte en 1597. Palero había nacido en Tendilla (Guadalajara) en torno a 1533. Allí residen todavía sus padres, Francisco Fernández Palero y María Álvarez, en 1558, cuando se le intenta atraer, sin éxito, hacia la organistía de la catedral de Sigüenza, vacante por renuncia de Luis Alberto<sup>134</sup>. Ante su negativa a abandonar Granada, la plaza de Sigüenza es cubierta por Francisco Salinas, recién llegado de Italia. Al marchar Salinas a León en 1563, el cabildo de Sigüenza volverá a llamar a Palero, de nuevo sin éxito, teniendo que contratar entonces como segunda opción a Hernando de Cabezón. A pesar de su permanencia en Granada, los vínculos de Palero con Tendilla se mantendrían hasta más tarde, ya que, a la muerte de sus padres, heredó algunas propiedades rústicas y urbanas en el municipio. Se deshará de ellas sólo en 1587, cuando las legue a Mariana Hernández de Griñón, hija de su hermano, Francisco Álvarez. Teniendo en cuenta estos vínculos con La Alcarria, no es improbable que se hubiese dado la ocasión para un trato personal entre Francisco Fernández Palero y Luis Venegas de Henestrosa, siendo éste cura de Taracena, a escasas cinco leguas de Tendilla.

Entre las piezas de Francisco Fernández Palero, destacan sus tres motetes glosados, sus glosas sobre *Kyries* de la misa *De beata virgine* de Josquin, sobre el verso *Anima mea* del *Magnificat quinti toni* de Cristóbal de Morales y sobre la canción *Mort m'a privé* de Crecquillon. Éstas son las primeras obras glosadas que para tecla se imprimieran en

---

*Archivos, Bibliotecas y Museos*, I, 1897, p. 363-71. Sobre esta cuestión, véase también Cabezón, apartado II.

<sup>130</sup> Sobre estas concordancias, KASTNER, Macario Santiago: “Los manuscritos musicales núms. 48 y 242 de la Biblioteca General de la Univesidad de Coimbra”, *AnM*, V, 1950, p. 78-96; REES, Owen: *Sixteenth- and Early Seventeenth- century Polyphony from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra, Portugal*, Ph. D. diss., Cambridge University, 1991; REES, Owen: *Polyphony in Portugal, c. 1530-c. 1620: Sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra*, New York, 1995.

<sup>131</sup> KASTNER, Macario Santiago: “Vestigios del arte de Cabezón en Portugal...”

<sup>132</sup> Son los números XIII y XXXIV de la edición de *Obras de música* de Higinio Anglés. Véase Cabezón, apartado III.

<sup>133</sup> Los datos biográficos sobre Palero se extraen de RUIZ JIMÉNEZ, Juan: “Perfil biográfico y entorno del organista Francisco Fernández Palero...”

<sup>134</sup> Los detalles sobre la invitación a Palero para que acudiera a Sigüenza fueron publicados en ALVÁREZ PÉREZ, José María: “El organista Francisco de Salinas. Nuevos datos a su biografía”, *AnM*, XVII, 1963, p. 21-44. De los documentos allí recogidos se deduce que Luis Alberto, antes de marchar de Sigüenza en 1558, había recomendado a diversos organistas para la plaza, entre los que Palero debía ocupar lugar preferente si tenemos en cuenta la perseverancia y la paciencia del cabildo por hacerle venir.

España, antes de que aparezcan las de Cabezón en la *Obras de música* de 1578. De sus tientos, dos se construyen como sendas parodias de obras de Richafort y de Josquin<sup>135</sup>.

Frente al importante *corpus* de música de tecla aportado por Antonio de Cabezón y por Francisco Fernández Palero para la confección del *Libro de cifra nueva*, palidecen las contribuciones de otros músicos no menos importantes. Así, representados con una o dos obras en el impreso, figuran también Gombert, Morales, Vila y Soto, además de la monja Gracia Baptista, y con tres, el citado Luis Alberto.

Por ahora, resulta difícil determinar la procedencia exacta de este material. En el caso del componedor Nicolás Gombert, Venegas recoge sólo un fabordón para el que no se conoce concordancia alguna. Cristóbal de Morales está representado sólo mediante el himno *Sacris Solemniis Ioseph vir*, obra para la que se han localizado concordancias en el manuscrito 975 de la Biblioteca Manuel de Falla<sup>136</sup> y en el código polifónico ToleBC 25 de la catedral de Toledo<sup>137</sup>. En este manuscrito, la pieza impresa por Venegas aparece como segundo verso del himno *Sacris solemniis*, que se canta con el texto “Noctis recollitur”, y viene seguida por la música de los versos cuarto y sexto del mismo himno, también compuestos por Morales. En su estudio de la fuente, Michael Noone establece la fecha de 1549 como límite para la composición de esta obra, aunque pudiera datar de los años anteriores a la estancia de Morales en Toledo. Por lo demás, el texto usado por Venegas no pertenece, siempre según Noone, al ceremonial toledano, por lo que podría tener un origen más devocional que litúrgico<sup>138</sup>. En este caso, me pregunto si la versión de Venegas no estará relacionada con su especial devoción a San José, bajo cuya advocación había fundado la capilla para su enterramiento en la iglesia de Taracena, según se contó más arriba<sup>139</sup>.

Por su parte, aunque Luis Alberto pertenece, sin duda, al grupo de tañedores por haber sido organista de la catedral de Sigüenza entre 1546 y 1558<sup>140</sup>, hay que considerar que al menos dos de las tres obras que se le atribuyen en el *Libro de cifra nueva* son, más bien, intabulaciones de dos obras vocales para las que no se conocen concordancias. La primera es el décimo verso del salmo *Qui habitat* (“Non accedet ad te malum”); la segunda, el verso noveno del salmo *Cum invocarem* (“In pace in idipsum”), ambos para las completas de Cuaresma y a cinco voces. La tercera pieza de Alberto es una glosa sobre una pieza polifónica a tres voces no identificada, pero que se clasifica junto a los romances en el índice original del *Libro de cifra nueva*.

Son dos los tientos atribuidos a Vila en la edición de Venegas. Se supone que se trata de Pere Alberch i Ferrament, llamado Pere Vila, nacido en Vic en 1512 y no de su tío Pere Vila (Vic, ca. 1465-Valencia, 1538) ni de su primo Pere Ferrament i Vila (Vic, ca. 1522-Vic, 1546). Pere Alberch i Ferrament fue organista de la catedral de Barcelona desde 1536 y alabado como excelente tañedor por fray Juan Bermudo en la *Declaración de instrumentos musicales* de 1555. Publicó dos colecciones de madrigales en 1560 y

<sup>135</sup> Puede verse mi edición FERNÁNDEZ PALERO, Francisco: *Obras para tecla*, ed. Andrés Cea Galán, Zimmer, Edition Gaus, 2004.

<sup>136</sup> CHRISTOFORIDIS, Michael y RUIZ, Juan: “Manuscrito 975 de la Biblioteca de Manuel de Falla...”

<sup>137</sup> NOONE, Michael: “Luis Venegas de Henestrosa’s intabulation of Morales’s *Sacris Solemniis*...”

<sup>138</sup> NOONE, Michael: “Luis Venegas de Henestrosa’s intabulation of Morales’s *Sacris Solemniis*...”

<sup>139</sup> Apartado I.3.

<sup>140</sup> JAMBOU, Louis: “Organiers et organistes a la cathedrale de Sigüenza au XVI<sup>e</sup> s.”, *Melanges de la Casa de Velázquez*, XIII, 1977, p. 177-217.



1561<sup>141</sup> y murió en la ciudad condal en 1582. Se le atribuye también un libro de “*Tentos de Orgão de Petro Villa Doctor*” que se encontraba entre los fondos desaparecidos de la biblioteca del rey João IV de Portugal<sup>142</sup> y del que no se tienen más noticias. Se desconoce si los dos tientos publicados por Venegas procedían o no de esta colección, probablemente impresa<sup>143</sup>. Al indicar Venegas expresamente la autoría de Vila y teniendo en cuenta el proceder en el caso de apropiaciones de otros impresos, parece que la respuesta habría de ser más bien negativa. Sin embargo, creo que el caso de Vila es semejante en todo al de Giulio Segni da Modena pues, procediendo de Vic y residiendo en Barcelona, en el antiguo Reino de Aragón, se le consideraría extranjero en Castilla a todos los efectos<sup>144</sup>.

El Soto al que Venegas atribuye otros dos tientos en el *Libro de cifra nueva* es identificado por Higinio Anglés como Francisco de Soto, compañero de Antonio de Cabezón en el servicio de la Casa Real desde 1528<sup>145</sup>. No obstante, Pedrell se inclinó por una atribución a Pedro de Soto, organista compañero de Palero en la Capilla Real de Granada<sup>146</sup>. En verdad, ateniéndonos sólo al apellido que figura en la edición, estas obras también pudieran ser de Cipriano de Soto, hijo de Francisco, nacido hacia 1533 y, por tanto, de la misma generación que Palero<sup>147</sup>. Sin embargo, creo que la atribución a Francisco de Soto es la más plausible, teniendo en cuenta que su nombre figura en la lista de los excelentes tañedores ponderados por Bermudo en su *Declaración de instrumentos musicales* de 1555 junto a Cabezón, a Vila y a otros<sup>148</sup>, además de otras consideraciones que veremos más tarde. La primera de estas piezas encuentra también correspondencia en el manuscrito MM 48 de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra<sup>149</sup>.

Finalmente, nada se conoce sobre la persona o sobre la producción de la monja Gracia Baptista<sup>150</sup>, de la que Venegas publica una glosa sobre el himno de Adviento *Conditor alme siderum*. El interés de la pieza reside, sobre todo, en que puede ser considerada la

<sup>141</sup> VILA, Pere (Alberch i Ferrament): *Odarum spiritualium musico, et per eleganti, concentu compositarum... Liber secundus*, Barcelona, Jacobo Cartey, 1560; VILA, Pere (Alberch i Ferrament): *Odarum (quas vulgo madrigales appellamus) diversis linguis decantatarum harmonica, nova & excellenti modulatione compositarum. Liber primus*, Barcelona, Jacobo Cartey, 1561.

<sup>142</sup> *Primeira parte do index da livraria de musica de el rei D. Joao IV*, Lisboa, 1649. Ed. facsímil, Lisboa, Academia Portuguesa da Historia, 1967, p. 108. Véase Fuentes perdidas, VIII.

<sup>143</sup> En el catálogo de esta biblioteca, los manuscritos llevan siempre la indicación “escritos de mão”, salvo error u omisión.

<sup>144</sup> Sobre esta cuestión, JAMBOU, Louis: “Algunos músicos extranjeros en Castilla”, *RMS*, V, 1982, p. 143-52.

<sup>145</sup> ANGLÉS, Higinio: *La música en la Corte de Carlos V...*, vol. 1, p. 174.

<sup>146</sup> PEDRELL, Felipe: *Antología de organistas clásicos españoles...*

<sup>147</sup> Sobre los Soto, puede consultarse el artículo en *DMEH*, con su correspondiente bibliografía. No obstante, los itinerarios profesionales de los miembros de la saga precisan todavía de mayor exploración. En cualquier caso, considero fuera de toda cuestión la atribución a Francisco Soto de Langa (1534 o 1538-1619) que se cita a veces, especialmente en la discografía.

<sup>148</sup> BERMUDO, fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555, fol. 50v: “Excelentes tañedores llamo a don Iuan racionero de la yglesia de Málaga, al racionero Villada en la yglesia de Sevilla, a Mosén vila en Barcelona, a Soto y Antonio de cabeçon tañedores de su magestad, y a otros semejantes que por no cognoscerlos en este no señalo”.

<sup>149</sup> KASTNER, Macario Santiago: “Los manuscritos musicales núms. 48 y 242 de la Biblioteca general de la Univesidad de Coimbra...”, REES, Owen: *Sixteenth- and Early Seventeenth- century Polyphony from the onastery of Santa Cruz...*

<sup>150</sup> Ignoro que argumentos llevan a considerarla “una monja italiana”, como sugiere OSUNA LUCENA, María Isabel: “Música y sociedad: el ecijano Luis Venegas de Henestrosa”, en *Actas de las VII Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija*, Écija, Asociación Amigos de Écija, 2009, p. 19-43.

primera obra compuesta por una mujer jamás impresa en Europa<sup>151</sup>. Desconocemos las motivaciones que pudo haber tenido Luis Venegas para incluirla en la colección, pero no se puede descartar que la tal Gracia Baptista hubiese sido una de las monjas beneficiarias del sistema de cifra de Venegas antes de llevarse a cabo la edición y que se presente aquí como una muestra de los progresos alcanzados.

En cuanto a las obras del *Libro de cifra nueva* que restan anónimas nada podemos aventurar, ya que ni siquiera son conocidas fuentes concordantes. La única excepción es un fabordón de primer tono (fol. 11) identificado como de (Pedro de) Pastrana en el manuscrito 975 de la Biblioteca Manuel de Falla<sup>152</sup>, lo que conecta de nuevo el repertorio del impreso de Venegas con los círculos musicales de la Corte, donde estaban Antonio de Cabezón y Francisco de Soto, además de Narváez. En estas circunstancias, no es posible realizar un rastreo sobre el proceso de selección llevado a cabo por Luis Venegas de Henestrosa para su inclusión en la edición ni establecer qué tipo de variantes presenta este material con respecto a sus hipotéticos originales. Por lo demás, estas obras forman en sí un grupo muy heterogéneo, donde se incluyen tanto composiciones para tecla y vihuela como intabulaciones de obras vocales, cuyo margen de datación resulta ser bastante amplio y en el que se detectan muy diversos niveles de intervención por parte del compilador.

De entre esas piezas anónimas del *Libro de cifra nueva*, atribuyó Kastner al organista García de Baeza (ca. 1480-1560) tres tientos (fol. 24, 25 y 25v), achacándoles un estilo más arcaico que el de Cabezón<sup>153</sup>. En realidad, las tres piezas son muy diversas en cuanto a morfología y corrieron también diversa fortuna editorial en manos de Venegas. De hecho, las dos últimas llevan una mención especial en el índice: “Deste segundo y tercer tono se podrá sacar algún provecho, aunque salieron errados”. Y, en verdad, presentan numerosísimos problemas debidos a mutilaciones importantes en el discurso y a una drástica intervención que desfiguró los perfiles del contrapunto original. Este aspecto apunta hacia la posible extracción de estas piezas de un impreso preexistente, muy probablemente del repertorio de laúd o vihuela en virtud de detalles compositivos y de textura, adaptados aquí a la tecla.

Hay en el *Libro de cifra nueva* un grupo de piezas anónimas que merece ser especialmente destacado por llevar texto en romance aplicado por extenso. Son las canciones *Jesús Christo, hombre y Dios* (fol. 50), *De la Virgen que parió* (fol. 67v), *Mundo, ¿qué me puedes dar?* (fol. 72v) y *Al revuelo de una garza* (fol. 73v), más la chançoneta *Míralo cómo llora* (fol. 60v)<sup>154</sup>. En otro lugar<sup>155</sup>, he catalogado estas piezas

<sup>151</sup> Sobre este aspecto, LORENZO ARRIBAS, Josemi: “La historia de las mujeres y la historia de la música. Ausencias, presencias y cuestiones teórico-metodológicas”, en *Las mujeres y la música: género y poder*, M. Manchado (comp.), Madrid, Horas, 1998, p. 19-37 y LORENZO ARRIBAS, Josemi: “Una historia poco canónica de la música hispánica hasta 1557”, en *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 2008, p. 3-42. También, LORENZO ARRIBAS, Josemi: “Gracia Baptista y otras organistas del siglo XVI ibérico”, *RMS*, XXXIV, 2, 2011, p. 263-84.

<sup>152</sup> CHRISTOFORIDIS, Michael y RUIZ, Juan: “Manuscrito 975 de la Biblioteca de Manuel de Falla...”

<sup>153</sup> Son las piezas XL-XLII de la edición de Anglés. La atribución se adelanta en KASTNER, Macario Santiago: “Palencia, encrucijada de los organistas españoles del siglo XVI”, *AnM*, XIV, 1959, p. 115-64 y se argumenta en KASTNER, Macario Santiago: “I. Orígenes y evolución del tiento para instrumentos de tecla. II. Interpretación de la música hispánica para tecla de los siglos XVI y XVII”, *AnM*, XXVIII-XXIX, 1973-1974, pg. 11-154. Para una actualización de datos sobre García de Baeza, véase el artículo correspondiente en *DMEH*.

<sup>154</sup> Caso aparte es la obra a tres, sobre texto de Jorge Manrique que figura en el emblema que encabeza la

como ejemplos “para cantar y tañer”, lo mismo que otras con texto latino, como sendos fabordones para los psalmos *Cum invocarem* (fol. 51) y *Nunc dimittis* (fol. 52v) y el verso *Te Matrem Dei laudamus* (fol. 74). A este grupo habría que añadir también el himno de Morales *Sacris solemniis Ioseph vir* (fol. 50v) y los dos versos para psalmos de Luis Alberto ya citados (fol. 51 y 51v). La presencia de texto puede explicarse por tratarse de obras vocales aquí intabuladas para tañer y cantar, pero son también muestra precisa de la intención de Venegas de hacer de su cifra un vehículo notacional universal tanto para tañedores como para cantantes.

Lo realmente interesante es que el texto aplicado por extenso aparece también en otras piezas pertenecientes al grupo de los tañedores, ofreciendo unas perspectivas de interpretación de este repertorio hasta ahora poco o nada exploradas. Así, dos de los motetes glosados por Palero, *Si bona suscepimus* de Verdelot y *Aspice domine* de Jachet, a cinco voces, llevan el texto rigurosamente aplicado a la voz del bajo, invitando a tratarlos, de nuevo, como ejemplos para cantar y tañer. Entre las piezas de Antonio de Cabezón, encontramos una muestra de la misma práctica en su *Salve Regina* (fol. 53). En mi opinión, más que una obra de tecla, la pieza parece la intabulación de una obra vocal a cuatro voces, con el texto aplicado al bajo. Cabe preguntarse si no será éste un testimonio de la práctica de cantar acompañándose del órgano que nos relata el predicador dominico fray Agustín Salucio (1523-1601), en una escena que parece situarse en la iglesia conventual de San Pablo de Valladolid en los años 1530-40:

“Yo me acuerdo que, siendo mozo, oía cantar a Cabezón al órgano de St. Pablo, y algunas veces a un realejo, y, aunque su voz no sólo era perra, sino áspera, él la sabía mandar tan bien que me daba tanto gusto como Resa o Talamantes, que eran en las voces los ángeles de aquel tiempo o, digamos, calandrias”<sup>156</sup>.

Finalmente, hay que hacer mención en este apartado al himno a tres voces *O gloriosa domina* (fol. 53v) que, como las piezas anteriores, lleva también el texto aplicado por extenso, esta vez en la voz intermedia. El ejemplo parece remitir a aquellas piezas a “tres voces de contrapunto sobre canto llano fáciles, para que se tañessen y cantassen de improvisso en la missa, diziendo la letra por el canto llano una buena voz” que Venegas había previsto incluir en su libro de misas. No sabemos hasta qué punto la práctica de cantar la voz intermedia mientras discantan las otras dos se puede aplicar al resto de himnos a tres, pero es cierto que este tipo de piezas resulta con frecuencia difícil de resolver musicalmente cuando se tocan sobre un solo teclado, por los continuos cruces que se producen entre el *cantus firmus* y las otras voces, algo que se solventa si la voz interior se canta sin ser tañida<sup>157</sup>.

A partir de estos ejemplos de Venegas, se puede presumir que muchos de los versos para psalmos sobre *cantus firmus*, concebidos en principio como música de tecla para

---

edición del *Libro de cifra nueva*, al que me he referido arriba. Véase ilustración 1 y apartado II.1.

<sup>155</sup> CEA GALÁN, Andrés: “Cantar Victoria al órgano. Documentos, música y praxis...”

<sup>156</sup> *Avisos del padre maestro Agustín Salucio para los predicadores del santo evangelio*, E-Mn, Ms. 8103, fol. 62v (ca. 1599). Citado por ROBLEDO ESTAIRES, Luis: “La música en la Casa del Rey”, en *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, Patrimonio Musical Español, Fundación Caja Madrid, Alpuerto, 2000, p. 99-193.

<sup>157</sup> Otra cuestión a dilucidar sería si este tipo de repertorio, ligado a la figura de Antonio de Cabezón, no habría sido concebido para ser interpretado tocado el *cantus firmus* en el pedal, como un precedente de la técnica que conocemos en los Países Bajos a partir de la generación de Jan Pieterzoon Sweelinck y en Francia a partir de la obra de Jehan Titelouze, pero cuyas raíces se hunden en la organería centroeuropea del periodo medieval.

alternar con el canto llano o la polifonía, hubiesen servido en realidad como ejemplos para cantar y tañer. Ya que de todas formas habría que declamar con voz clara y distinta el texto del verso que tañe el órgano en *alternatim*, parece lógico que un cantor pudiera pronunciarlo entonando al mismo tiempo las notas del *cantus firmus* mientras tañe el órgano. Esto es lo que se describe como práctica, por ejemplo, en el oficio del coro de la orden jerónima, prefiriéndolo a la simple declamación del texto:

“Se ha de guardar en toda la Orden el dezir alternativamente los versos de los salmos con el órgano, lo ha de dezir el cantor, o cantores en medio del coro en voz inteligible, si no es que otro lo cante al órgano, que sería cosa loable”<sup>158</sup>.

Esta forma de ejecución de los versos es la que encontramos, por cierto, en el impreso *Flores de musica* del padre Manoel Rodrigues Coelho, aparecido en Lisboa en 1620<sup>159</sup>. Por entonces, Coelho ejercía como organista de la Capilla Real de Lisboa, tras pasar por Elvás y por la catedral de Badajoz. En su libro se recogen piezas presumiblemente de un amplio espectro cronológico, pues había nacido en torno a 1565. Entre las obras que recoge, destaca una colección de versos para el *magnificat* específicamente designados “pera cantar ao orgão”, en todos los tonos excepto para el séptimo. Todas las piezas están escritas en formato de partitura a cuatro voces, con un pentagrama extra sobrepuesto para la voz de tiple. Esta voz es independiente de la parte de órgano, según expresa el original (“esta voz não se tange, as quatro abaixo se tangem”) y que sigue, casi sin ornamentación, la línea del *cantus firmus*, mientras es el órgano quien realiza un acompañamiento muy rico en imitaciones y pasajes de glosa.

En una perspectiva más amplia, estas piezas para tañer y cantar del *Libro de cifra nueva* sugieren la posibilidad de que mucho de lo que conocemos del repertorio para tecla del siglo XVI hubiese sido también cantado mientras se tañía, tal como sugiere el propio Venegas en los textos preliminares ya analizados. Esto sería posible, desde luego, en muchas de las intabulaciones, especialmente las que no presentan disminuciones, como las impresas en cifra alfabética en el *Arte pera aprender a tañer* de Gonzalo de Baena o las conservadas en formato de partitura en los manuscritos MM 48 y MM 242 de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra, por ejemplo. Por sus características, podrían haber servido perfectamente como acompañamiento de un cantor o de la capilla de cantores, o haberse convertido en piezas para cantar y tañer al modo que sería practicado por los músicos de cámara.

En otro orden de cosas, del repertorio de música de tañedores contenido en el *Libro de cifra nueva*, queda por hacer referencia aquí a tres piezas de inspiración profana: el romance a dúo *Pues no me queréis hablar* (fol. 55v) y los ciclos de diferencias sobre *Conde Claros* y sobre *Guárdame las vacas* (fol. 65v y 66v). En función de sus características de escritura, que privilegian disminuciones en forma de escalas a través

<sup>158</sup> VERA, Martín de la: *Ordinario y ceremonial según las costumbres y ritos de la Orden de Nuestro Padre San Jerónimo*, Madrid, Imprenta Real, 1636, fol. 130v. En realidad, el texto de Vera glosa una disposición del *Caeremoniale Episcoporum* cuya vigencia vendría de antiguo, teniendo rango universal: “Sed advertendum erit, ut, quandocumque per organum figuratur aliquid cantari, seu responderi alternatim versiculis Hymnorum aut Canticorum, ab aliquo de choro intelligibili voce pronuncietur id, quod ab organo laudabile respondendum est. Et laudabile esset, ut aliquis cantor conjunctum cum organo voce clara idem cantaret”. Citado en DE VICENTE, Alfonso: *Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la Orden de San Jerónimo...*, p. 174.

<sup>159</sup> RODRIGUES COELHO, Manoel: *Flores de musica pera o instrumento de tecla & harpa*, Lisboa, Peter Craesbeeck, 1620.

de todas las voces sobre un acompañamiento en consonancias con escasa presencia de notas cromáticas, estas piezas podrían provenir, en mi opinión, tanto del repertorio de tecla como de un supuesto repertorio para harpa hoy desconocido. El texto musical que transmite Venegas puede ser tomado, además, como bastante fideligno, esto es, sin mermas aparentes, por lo que no es probable que proceda de otra fuente impresa hispana. En esta situación, las piezas pudieran ser adscritas a la autoría de alguno de los tañedores representados en la compilación o a cualquier otro.

A partir de todo lo dicho, cabe definir el *Libro de cifra nueva* de Luis Venegas de Henestrosa como una compilación en su mayor parte de música de tañedores, concebida para uso de tañedores, y que utiliza la cifra como sistema gráfico propio del tañedor. En razón de este contenido, el *Libro de cifra nueva* resulta ser primera fuente y única, casi siempre, para la mayor parte del repertorio de tañedores de tecla, incluyendo el corpus de música de Antonio de Cabezón, Francisco Hernández Palero, Luis Alberto, Pere Alberch Vila, Francisco de Soto y la monja Gracia Baptista, además de otros que quedan en el anonimato. En el caso de la música de tañedores extraída de fuentes impresas de vihuela y laúd anteriores a 1552, el *Libro de cifra nueva* debe ser considerado como una fuente secundaria, en la que el interés reside más bien en los procesos de adaptación y reelaboración del material musical con vistas a su edición en el nuevo sistema de cifra. En el caso de las obras extraídas de fuentes de música polifónica, su interés reside, de nuevo, en el estudio de los procesos de intabulación del repertorio vocal. No obstante, destacan en este grupo algunas *única*, así como las piezas que llevan el texto incorporado, concebidas como ejemplos de música para cantar y tañer, plasmación de uno de los objetivos de la cifra de Luis Venegas de Henestrosa.

#### II.4.- La ordenación interna del impreso

Toda la música del *Libro de cifra nueva* aparece indexada en la “Tabla de lo que se contiene en este primer libro”, colocada al final del volumen. Este índice organiza las piezas según las diversas categorías o géneros representados en el impreso: dúos, “treses”, tientos, fabordones llanos y glosados, “pangelinguas”, “ave maristellas”, kyries, motetes, romances, diferencias, canciones y villancicos. La tabla 3 confronta este índice original con la ordenación real dentro del volumen<sup>160</sup>. Como puede verse, la secuencia en la que aparece la música en la edición sigue a grandes rasgos la misma clasificación por géneros del índice, pero no sin excepciones.

Así, por ejemplo, el grupo de “ave maristellas” que comienza en el folio 46v se completa, sin indicación expresa en el índice, con otros himnos, como *O gloriosa*, *O lux beata trinitas*, *Veni redemptor quæsumus* y el *Sacris solemniis Ioseph vir* de Morales. Sin embargo, algunos de los himnos relacionados en esta sección del índice, como *Conditor alme*, *Sacris solemniis* y *Quem terra pontus*, quedan desplazados varios folios adelante, justo antes y después de los romances. En cambio, en el mismo grupo de “ave maristellas” e himnos, que ocupa los folios 46v a 51r, se cuela el villancico *Jesucristo, hombre y Dios* que aparece al final del índice junto a *Al rebuelo de una garça*. Y es que la ubicación en el impreso de algunas de las piezas con texto castellano de acuerdo con los géneros prefijados en el índice parece ciertamente problemática. Así, *Pues no me quereys hablar* se imprime abriendo la sección de romances, en el folio 55v, pero el

<sup>160</sup> Se respeta en cada caso la grafía original. Para cada pieza se da foliación y se especifican las pautas precisas en las que aparece, con el fin de presentar de forma clara la secuencia de impresión.

índice la relaciona junto a las diferencias. Al revés, *Para quién crié yo cabellos*, que parece un romance, va indexado e impreso junto a las diferencias<sup>161</sup>. Por su parte, la chanzoneta *Míralo cómo llora* queda descolgada en un lugar perdido, en el folio 60v, entre la *Fuga a quarenta* y la sección de motetes, que parece abrir.

Esa subicación perdida se da también en el caso de las tres *Entradas*, colocadas al final de las canciones, y en el caso de los dos *Finales* de Antonio, impresos en el folio 56v entre dos himnos que parecen intrusos en el grupo de romances. La transición entre los romances y esos himnos, que ocupan los folios 55v a 57r, se realiza por medio del *Tres glosado* de Luis Alberto, pieza que no sabemos catalogar por su posición aquí entre lo sacro y lo profano.

Acaso la ubicación de la chanzoneta *Míralo cómo llora* precediendo a los motetes tenga que ver con la presencia de texto completo para cantar y con el hecho de que sea una pieza a seis voces. En la secuencia de impresion, viene seguida por los dos motetes glosados por Palero que incorporan texto, *Aspice domine* y *Si bona suscepimus*, ambos a cinco voces (fol. 60v-64r). Aunque no se incluya en la edición, la existencia de texto se supone también en las dos piezas impresas antes de la chanzoneta. Éstas son la canción francesa *Belle sans pere* (o *Belle sans paire*) de Crecquillon a doce, conocida sólo por esta fuente y cuyo texto completo tampoco se ha localizado, y la extraordinaria *Fuga a cuarenta*, cuyo lema o *incipit* “Unum cole deum ne iures vana per eum” remite al texto de los diez mandamientos, según se ha dicho.

El resto de piezas con texto castellano dentro de la colección se sitúa abriendo y cerrando la sección de canciones: *De la virgen que parió* (fol. 67v) y *Mundo qué me puedes dar* (fol. 72v), ésta, casi enlazada al villancico *Al rebuelo de una garça*, a *Te matrem Dei laudamus* y a los villancicos sin texto que se imprimen al pie del folio 74r.

Por su parte, las restantes piezas con texto latino se agrupan en una secuencia que se inicia en el folio 51r bajo el título “Para las completas de quaresma”. Se trata, en efecto, de una ordenación bien definida por la liturgia de las horas, para la que Venegas suministra tres versos para psalmos, un verso instrumental para el himno *Te lucis ante terminum* y dos fabordones para el *Canticum Simeonis* (*Nunc dimittis*) además de una versión polifónica para la antifona marial final, en este caso, la *Salve regina* de Antonio. Sorprende, no obstante, que los dos versos para el primer salmo, *Cum invocarem* e *In pace in idipsium*, se presenten separados por el verso *Non accedet*, que pertenece al segundo salmo, *Qui habitat*. Igualmente, en la liturgia de completas, el *Nunc dimittis* antecede al himno *Te lucis ante terminum*, pero se presentan en orden inverso en la edición de Venegas. Tras la *Salve regina* de Antonio, aparece una versión a tres del himno *O gloriosa domina* que presenta como singularidad la aplicación de texto por extenso en el *cantus firmus* de la voz central, según se ha comentado más arriba. Este detalle quizás justifica su alineación junto al resto de piezas latinas para cantar, a pesar de ser un repertorio ajeno a la liturgia de completas.

<sup>161</sup> Anglés también clasifica esta pieza como romance en su edición. La confusión general es agravada por la numeración correlativa asignada por Anglés a las diferencias, romances y canciones en su edición del *Libro de cifra nueva*.

Tabla 3. <i>Libro de cifra nueva</i> . Contenidos							
Nº	Índice	Títulos	Fol.	Pautas	Voc	Observaciones	Concordancias
		[portada]					
		<b>&amp; Al muy illustre y reverendissimo señor, el señor don Diego Tavera, obispo de I.aen.</b>					
		[emblema]					
		<b>&amp; Incommendationen operis clarissimi viri Ludovici Henestrosa, Didaci Carrili, presbiteri Complutensis Epigramma.</b>					
		<b>&amp; Al lector.</b>					
		<b>Prologo y argumento deste libro</b>					
	Un arte de canto llano.	<b>&amp; Bastante compendio, para saber la practica del canto llano</b> , sin passar por la confusion y prolixidades de la mano.	1v				
		<b>&amp; Para las mutanças &amp;</b>	2r				
		<b>&amp; Fin del canto llano.</b>	2v				
	Otra para el canto de órgano.	<b>Para el canto de organo</b>	2v				
		<b>Para las figuras ligadas</b>	2v				
		<b>Para medir el canto de organo.</b>	3r				
	Otra para el contrapunto.	<b>Para el contrapunto.</b>	3r				
	Otra arte para el contrapunto concertado.	<b>Para el contrapunto concertado.</b>	3v				
	<b>&amp; La declaración de la cifra</b>	<b>&amp; Comiença la declaracion de la cifra.</b>	4r				
	Para sacar el canto de organo en esta cifra	<b>&amp; Para sacar el canto de organo en esta cifra.</b>	4v				
	Para cantar esta cifra	<b>&amp; Para cantar esta cifra.</b>	5v			fol5=2 orig	
	Para subir y descendir por la tecla.	<b>Para subir y descendir por la tecla.</b>	5v				
		<b>Para la mano yzquierda</b>	5v				
	Para subir y descendir por la vihuela.	<b>Para subir y descendir por la vihuela.</b>	6r			fol. 6=3 orig	
	<b>&amp; Exemplo de los tres instrumentos</b>	[grabado de vihuela, teclado y harpa]	7r			fol. 7=3 orig	
	Para templar la vihuela, harpa, y tecla	<b>Para templar la vihuela</b>	7v				
		<b>Para templar instrumento de tecla y harpa.</b>	7v				
	Para passar la cifra antigua de la vihuela en esta.	<b>Para passar la cifra antigua de la vihuela en esta.</b>	7v				
		[grabado de vihuela]	8v			fol.8=4 orig	
	Para conocer una obra de que tono sea.	<b>Para conocer una obra de canto de organo de que tono sea, y para componer canto llano.</b>	8v				

Nº	Índice	Títulos	Fol.	Pautas	Voc	Observaciones	Concordancias
		& Del discurso	8v				
		<b>De la clausula.</b>	9r			fol. 9=6 orig	
		<b>&amp; De la frecuentacion.</b>	9r				
		<b>Del final.</b>	9r				
	Mayor compendio para el canto llano y canto de organo.	<b>Mayor compendio</b> para el canto llano.	9v				
		<b>Para el canto de organo.</b>	9v				
	Para sacar esta cifra en canto de organo.	<b>Para sacar esta cifra en canto</b> de organo.	10r			fol. 10=7 orig	
		LAUS DEO ET MATRI EIUS	10r				
	<b>&amp; Comiençan las obras.</b>						
		LIBRO PRIMERO DE CIFRA NUEVA PARA los tres instrumentos	11r			Siguen mal foliados hasta fol 17. fol. 11=9 orig	
1	Primer duo de Pangelingua, Antonio	PRIMER DUO, ANTONIO <i>Pange lingua</i>	11r	1-11	2		
2	Otro duo sacris solemn	<i>Sacris solemn</i>	11r 11v	12-14 1-4	2		
	<b>&amp; Treses</b>						
3	Primer tres.	PRIMER TRES	11v	5-12	3		
4	Segundo tres.	[Segundo tres]	11v 12r	13 1-9	3	fol.12=10 orig	
5	Tercero tres. Antonio	ANTONIO, SOBRE EL CANTO LLANO DE LA ALTA	12r 12v	10-12 1-12	3		P-Cug 242, fol. 104v-105v
	<b>&amp; Favordones</b>	<b>&amp;Siguense ocho favordones llanos y glosados.</b>	13r			Título en encabezado fol.13=11 orig	
6-13	Diez favordones llanos	<b>&amp;Primus tonus</b> Secundus tonus Tertius tonus Quartus tonus Quintus tonus Sextus tonus Septimus tonus Octavus tonus	13r 13v	1-9 1-8	4		Primus tonus atribuido a Pastrana en E:GRMf manuscrito 975, fol. 3v
14		Septimus tonus	13v	5-6	4		
15		Primero tono de Gombert.	13v	7-8	4		
	<b>&amp; Siete tientos de Antonio</b>						
16	Primer tiento de primer tono.	Primer tono, Antonio	13v 14r 14v	9-10 1-10 1-3	4	fol. 13=11orig fol. 14=12 orig La serie de tientos queda interrumpida	P-Cug 242, fol. 102v-103v
	Segundo tiento.					Vide fol. 15v	
	Este tercero tiento, y los quatro que se siguen estan despues de los favordones glosados.					Vide fol. 17r	
	Quarto tiento.					Vide fol. 17v	
	Quinto tiento.					Vide fol. 18v	



Nº	Índice	Títulos	Fol.	Pautas	Voc	Observaciones	Concordancias
	Sesto tiento.					Vide fol. 19v	
	Septimo tiento.					Vide fol. 20r	
	<b>&amp; Favordones glosados</b>						
17-25	Primer tono. Segundo tono. Tercero tono. Quarto tono. Quinto tono. Sesto tono. Septimo tono Octavo tono. Otro octavo tono.	Primus tonus. <i>Dixit dominus</i> Secundus tonus. <i>Dixit dominus</i> Tertius tonus Quartus tonus Quintus tonus Sextus tonus Septimus tonus Octavus tonus. <i>Dixit dominus</i> Otro octavo	14v 15r 15v	4-10 1-10 1-7	4	fol. 14=12 orig fol.15=13 orig (sm sm s sm sm)	
26		ANTONIO [segundo tiento]	15v 16r	7-10 1-5	4	Vide index “Siete tientos de Antonio” (c)	
27	Un tiento de vihuela.	&TIENTO DE VIHUELA&	16r 16v 17r	6-10 1-10 1-3	4	fol. 16=14 orig (s)	Francesco da Milano [1547 <sub>2</sub> ] IX
28	Dic nobis Maria.	ANTONIO <i>Dic nobis Maria.</i>	17r	4-9	4	fol. 17=13 orig	
		Siguense otros tientos. De, Antonio.	17r			Título centrado entre pautas (sm.)	
29		[tercero tiento]	17r 17v	9-10 1-8	4	Vide index “Siete tientos de Antonio”	
30		[quarto tiento]	17v 18r 18v	9-10 1-10 1-8	4	Vide index “Siete tientos de Antonio” fol. 17=13 orig y sigue fol 18.	
31		Otro tiento.	18v 19r	8-10 1-10	4	Vide index “Siete tientos de Antonio”	
32		Sesto tiento.	19v 20r	1-10 1-2	4	Vide index “Siete tientos de Antonio”	P-Cug 242, fol. 102
33		Septimo tiento.	20r 20v	3-10 1-6	4	Vide index “Siete tientos de Antonio”	
	<b>Tientos de los ocho tonos</b>	<b>&amp;Siguense otros tientos de Antonio y de otros tañedores de los ocho tonos.</b>	20v			Título en línea 7	
34	Primer tiento de primer tono, Antonio	Primer tiento del primer tono, ANTONIO	20v 21r 21v	8-10 1-10 1-3	4		P-Cug 242, fol. 13r-13v
35	Otro primero, Antonio.	Primer tono	21v 22r	4-10 1-2	4		P-Cug 242, fol. 102v
36	Otro primero tono, Antonio.	[Otro primero tono, Antonio]	22r 22v	2-10 1-7	4		
37	Otro primero tono, Antonio.	[Otro primero tono, Antonio]	22v 23r	8-10 1-6	4		P-Cug 242, fol. 101v
38	Otro tiento Vila:	Otro tiento.	23r 23v	6-10 1-6	4	(c sm)	

Nº	Índice	Títulos	Fol.	Pautas	Voc	Observaciones	Concordancias
39	Sesto tiento de primer tono Vila.	Otro tiento.	23v 24r	7-10 1-9	4		
40	Septimo tiento del primer tono.	[Septimo tiento del primer tono]	24r 24v 25r	10 1-10 1-2	4		
41	Segundo tono	Segundo tono.	25r	3-9	4		
42	Tercero tono	Tercero tono.	25r 25v 26r	10 1-10 1	4		
	Deste segundo y tercero tono se podra sacar algun provecho, aun que salieron errados.						
43	Quarto tono sobre malheurmecat, Antonio	Quarto tono sobre Malheur me bat.	26r 26v	1-10 1-4	4		
44	Otro quarto tono, Antonio.	Quarto tono.	26v 27r 27v	4-10 1-10 1-4	4		
45	Otro quarto tono Iulius de modena.	Quarto tono.	27v 28r	5-10 1-5	4		<i>Musica nova</i> [1540 <sub>3</sub> ] XII <i>Musica de joie</i> [154?] <sub>6</sub> ] XIV P-Cug 242, fol. 130r
46	Otro quarto tono Iulius de modena.	Otro quarto tono.	28r 28v	6-10 1-8	4		<i>Musica nova</i> [1540 <sub>3</sub> ] XI <i>Musica de joie</i> [154?] <sub>6</sub> ] III P-Cug 242, fol. 2v-3r, con glosas
47	Un tiento de quinto tono.	Quinto tono.	28v 29r	8-10 1-9	4		
48	Un verso de Morales, del quinto tono glosado de Palero.	Otro quinto tono.	29r 29v	10 1-5	4		Morales, <i>Magnificat quinti toni (Anima mea)</i> , 1545 <sup>a</sup>
49	Un tiento de sexto tono. Soto.	Sesto tono.	29v 30r	5-10 1-6	4		P-Cug 48, fol. 120r-120v
50	Otro sexto tono, Soto.	Sesto tono. SOTO.	30r 30v	6-10 1-10	4		
51	Otro sexto. Antonio.	Sesto tono.	31r 31v	1-10 1-6	4		
52	Otro tiento del sexto tono. Antonio.	Otro sexto tono	31v 32r	7-10 1-9	4		<i>Musica nova</i> [1540 <sub>3</sub> ] XIII <i>Musica de joie</i> [154?] <sub>6</sub> ] XVII y XX (Adrian Willaert) P-Cug 242, fol. 130v, con glosas
53	Septimo tono Francisco fernandez Palero.	Super Philomena, Septimo tono	32r 32v	10 1-10	4		Sobre Jean Richafort, <i>Philomena Praevia</i> , 1528 <sup>2</sup>
54	Otro septimo tono, Palero.	Septimo tono sobre cum sancto Spiritu, de Iusquin, de beata virgine,	33r 33v	1-10 1-4	4	(s s) Z C	Josquin, <i>Missa de Beata Virgine, Missarum liber tertius</i> , 1514 [J 673]
55	Octavo tono de Palero.	Octavo tono	33v 34r	5-10 1-3	4	“Hase de tañer al compas mayor, hasta donde se muda el tiempo, y despues a compasillo”. C	

Nº	Índice	Títulos	Fol.	Pautas	Voc	Observaciones	Concordancias
	<b>&amp;Tientos de los ocho tonos de vihuela</b>	Siguense otros tientos de los ocho tonos de vihuela.	34r				
56	Una fantasia del primer tono.	Primer tono.	34r 34v	3-10 1-9	4	(sm. c sm c)	Narváez [1538 <sub>1</sub> ] 1 Mudarra [1546 <sub>14</sub> ] 23
57	Primera fantasia del segundo tono.	Segundo tono.	34v 35r	10 1-6	4		Mudarra [1546 <sub>14</sub> ] 27-28
58	Otra fantasia del segundo tono.	Otra fantasia del segundo tono, sobre fa.mi.ut.re.	35r 35v	6-10 1-3	4		Mudarra [1546 <sub>14</sub> ] 29
59	Primera fantasia del tercero tono.	Primera fantasia del tercero tono.	35v 36r	3-10 1-5	4		Mudarra [1546 <sub>14</sub> ] 31
60	Segunda del tercero tono.	Segunda fantasia del tercero tono.	36r 36v	6-10 1-2	4		Mudarra [1546 <sub>14</sub> ] 30-32
61	Primera fantasia del quarto tono.	Primera fantasia del quarto tono.	36v 37r	2-10 1	4		Mudarra [1546 <sub>14</sub> ] 34
62	Segunda del quarto tono.	Segunda fantasia del quarto tono.	37r	1-9	4		Narváez [1538 <sub>1</sub> ] 4 Mudarra [1546 <sub>14</sub> ] 33
63	Tercera del quarto tono.	Tercera fantasia del quarto tono.	37r 37v	10 1-9	4		Valderrábano [1547 <sub>5</sub> ] 120
64	Primera fantasia del quinto tono	Primera fantasia del quinto tono.	37v 38r	10 1-10	4		fol. 38=36 orig Mudarra [1546 <sub>14</sub> ] 38
65	Segunda del quinto tono.	Segunda fantasia del quinto tono.	38r 38v	10 1-10	4		Mudarra [1546 <sub>14</sub> ] 37-36
66	Tercera fantasia de consonancia del quinto tono.	Tercera fantasia de consonancia, del quinto tono.	39r	1-10	4		Narváez [1538 <sub>1</sub> ] 5
67	Primera fantasia del sexto tono.	Primera fantasia del sexto tono.	39v 40r	1-10 1-3	4	fol. 40=29 orig	Narváez [1538 <sub>1</sub> ] 6
68	Segunda fantasia del sexto tono.	Segunda fantasia del sexto tono.	40r 40v	3-10 1-4	4		Mudarra [1546 <sub>14</sub> ] 40-39
69	Primera del septimo tono.	Primera fantasia del septimo tono, sobre. ut.re.mi.fa.mi.	40v 41r 41v	4-10 1-10 1-2	4		Narváez [1538 <sub>1</sub> ] 7
70	Segunda del septimo tono.	Segunda fantasia del septimo tono.	41v 42r	3-10 1-5	4		Mudarra [1546 <sub>14</sub> ] 43-42
71	Primera fantasia del octavo tono.	Primera fantasia del octavo tono.	42r 42v	5-10 1-4	4		Mudarra [1546 <sub>14</sub> ] 47
72	Segunda del octavo tono	Segunda fantasia del octavo tono.	42v 43r	5-10 1-7	4		Mudarra [1546 <sub>14</sub> ] 46-45
73	Tercera fantasia del octavo tono.	Tercera fantasia del octavo tono.	43r 43v	9-10 1-4	4		Mudarra [1546 <sub>14</sub> ] 48
74	Favordones de vihuela	Favordones de vihuela. Septimo tono.	43v	5-6	4		Mudarra [1546 <sub>14</sub> ] 74 <i>Nisi dominus</i> , sin la voz para cantar
75		In exitu Israel de Egipto.	43v	7-8	4		Pisador [1552 <sub>7</sub> ] 32 <i>Dixit dominus domino</i>
	<b>&amp; Pangelinguas,</b>	Comiençan las pangelinguas,	43v				

Nº	Índice	Títulos	Fol.	Pautas	Voc	Observaciones	Concordancias
76	Primera Pangelingua, Antonio,	<i>Pangelingua.</i>	43v 44r	9-10 1-9	3		
77	Segunda pangelingua, Antonio.	<i>Pangelingua.</i>	44r 44v	9-12 1-7	3		
78		<i>Pangelingua.</i>	44v 45r	7-12 1-6	3	Sin entrada en el índice	<i>Obras de musica</i> [1578 <sub>3</sub> ] XV
79	Tercera pangelingua, Antonio,	Pangelingua,	45r 45v	7-11 1-8	4		P-Cug 242, fol. 104r-104v
80	Quarta de ureda glosada de Antonio,	Pangelingua de Vrreda, glosada de Antonio.	45v 46r 46v	8-10 1-10 1	4		
	<b>&amp; Ave mari stellas</b>	<b>&amp;Comiençan las Ave maristellas.</b>	46v				
81	Tres diferencias de ave maristella en duo, Antonio.	Ave maristella, a compas entero Ave maristella, a compasillo Ave maristella, [a minima el compas]	46v	2-11	2	En tercera diferencia falta “a minima el compas”, impreso por error en título siguiente. C Z C	
82	Otra ave maristella a tres, Anto[nio],	Ave maristella, a minima el compás	46v 47r	12-14 1-5	3	“a minima al compás” impreso aquí por error. Vide pieza anterior.	P-Cug 242, fol. 105v-106r
83	Otra a tres, Antonio,	<i>Ave maristella.</i>	47r 47v	6-12 1	3		
84	Otra ave maristella a quatro. Antonio.	<i>Ave maristella.</i>	47v 48r	2-10 1-5	4		P-Cug 242, fol. 103v-104r
85	Otra a quatro, Antonio	<i>Ave maristella.</i>	48r 48v	6-10 1-10	4		<i>Obras de musica</i> [1578 <sub>3</sub> ] XXXVI
86	Otra ave maristella a quatro. Antonio, que lleva el canto llano contrabajo,	[Otra ave maristella a quatro. Antonio]	49r	1-9	4		
87	Otra ave maristella, Palero.	Ave mari stella de Palero. El contrabajo lleva el canto llano.	49r 49v	10 1-7	3	(s)	
88	O gloriosa,	<i>O gloriosa</i>	49v 50r	8-12 1-2	3		
89	O lux beata trinitas, Antonio.	<i>O lux beata trinitas.</i>	50r	3-4	4	“tres minimas al compas”	
90		<i>Iesu Christo hombre y Dios,...</i>	50r	5-8	4	Vide index “Villancicos” Texto.	
91	Veni redemptor quaesumus, Palero.	<i>Veni redemptor. quaesumus..</i>	50r 50v	9-10 1-7	4	Cantus firmus en el alto: <i>Te lucis ante terminum</i> (s)	
	Conditor alme de Gracia Baptista monja.					Vide fol. 56v	
92	Sacris solemnis. Morales.	Para la fiesta del sanctissimo virgen Ioseph. <i>Sacris solemnis Ioseph vir...</i>	50v 51r	8-10 1-4	4	Texto	E:GRMf manuscrito 975, fol. 128v E:ToleBC 25, fol. 66v-67r
	Sacris solemnis. Antonio.					Vide fol. 56v	
	Quem terra pontus: Antonio.					Vide fol. 55r	

Nº	Índice	Títulos	Fol.	Pautas	Voc	Observaciones	Concordancias
	<b>&amp; Comienzan las completas de quaresma.</b>	<b>&amp;Para las completas de&amp; quaresma,</b>	51r			Título en líneas 5-6	
93	Cum invocarem	<i>Cum invocarem...</i>	51r	7-9	4	Texto Verso 1 del primer psalmo	
94	Non accedet ad te malum. Luys Alberto.	<i>non accedet...</i>	51r 51v	10 1-7	5	Texto en el bajo Verso 9 del segundo psalmo, <i>Qui habitat</i>	
95	In pace in idipsum. Alberto.	<i>In pace...</i>	51v 52r	8 1-7	5	Texto en el bajo Verso 10 del primer psalmo, <i>Cum invocarem</i>	
96	Te lucis ante terminum. Antonio.	Antonio. <i>Te lucis ante terminum.</i>	52r 52v	9 1-6	4	Antonio en línea 8	
97	Nunc dimitis servuum tuum,	<i>secundum verbum tuum...</i>	52v	7-9	4	Texto Respuesta al primer verso y verso 3 ( <i>Quod parasti</i> ) del <i>Cantocum Simeonis</i>	
		<b>&amp;Salve de Antonio, a quatro</b>	52v			Sólo título en fol. 52v	
98	Salve. Antonio,	<i>Salve regina...</i>	53r 53v	1-10 1-7	4	Texto en el bajo	P-Cug 242, fol. 33r-34r con glosas
99	O gloriosa domina.	<i>O gloriosa domina...</i>	53v 54r	8-10 1-4	3	Texto en alto	
	<b>&amp; Kyries</b>						
100	primer Kyrie de Iusquin glosado de Palero	Primer Kyrie de Iusquin glosado.	54r 54v	6-11 1	4	Título en línea 5 (s s)	Josquin, <i>Missa de Beata Virgine, Missarum liber tertius</i> , 1514 [J 673]
101	Kyrie tercero	Tercer Kyrie.	54v 55r	2-10 1-5	4	(s s s) “Dende el dos postrero deste penultimo compas del tiple son semicorcheas”	Josquin, <i>Missa de Beata Virgine, Missarum liber tertius</i> , 1514 [J 673]
102		<i>Quem terra pontus</i> [Antonio]	55r 55v	6-10 1-5	4	Vide index “Ave maristellas”	
	<b>&amp; Romances</b>						
103		<i>Pues no me quereys hablar.</i>	55v	6-9	2	Vide index “diferencias” (s s)	
104	Mira Nero de Tarpeya. Palero,	<i>Mira Nero.</i>	55v 56r	10-11 1-4	3	fol. 56=65 orig	
105	Passeavase el rey moro. Palero.	<i>Passeavase el rey moro.</i>	56r	5-9	3		
106	Un tres glosado. Luys Alberto,	[Un tres glosado. Luys Alberto]	56r 56v	10-12 1-3	3		
107		<i>Conditor alme.</i> [Gracia Baptista, monja]	56v	3-8	3	Vide index “Ave maristellas”	
108		Finales, Antonio	56v	9-10	4	Vide index “Villancicos”	
109		[otro final, Antonio]	56v	10	4	Vide index “Villancicos”	
110		Sacris solemnis. Antonio	56v 57r	11 1-8	4	Vide index “Ave maristellas” Líneas 9-10 vacías	

Nº	Indice	Títulos	Fol.	Pautas	Voc	Observaciones	Concordancias
111	Una cancion a doze para dos instrumentos. Crequillon.	Crequillon a doze Para dos instrumentos <i>Belle sans pere</i> Primer instrumento / Segundo instrumento	57v 58r 58v 59r 59v 60r	1-7 1-7 1-7 1-7 1-2 6-7	12	<i>Table-book</i>	
112	Una fuga a quarenta, que se puede tañer con diez instrumentos, cada uno a quatro voces: esta reduzida a catorze voces en el libro quinto, quitados los unisonus para tres instrumentos.	<b>&amp;Fuga a quarenta, y entra una voz de otra a nueve compasses</b> , que es donde esta la señal en los tiples y contra altos, tenores y contrabajos. Y en acabando las quatro voces primeras tornan a entrar. Y assi las segundas, &c. Diez tiples Diez contraltos Diez tenores Diez contrabajos <i>Unum colle deum ne iures vana per eum,</i>	59v 60r	4-7 1-5	40	Título en linea 3 Canon para diez instrumentos	
113	Una chançoneta, miralo como llora.	tres minimas al compas <i>miralo como llora</i>	60v	1-4	6	Texto en alto	
	<b>&amp; Motetes</b>						
114	Aspice a cinco de laquet, glosado de Palero.	<i>Aspice domine...</i>	60v 61r 61v 62r	5-7 1-8 1-8 1-8	5	Texto en el bajo (s s s s)	Jaquet de Mantua, <i>Aspice Domine quia facta est</i> , J 1539 b n° 6
115	Si bona suscepimus a cinco, Verdelot: glosado de Palero:	<i>Si bona suscepimus...</i>	62v 63r 63v 64r	1-8 1-8 1-8 1-7	5	Texto en el bajo (s s s)	Philippe Verdelot, <i>Si bona suscepimus</i> , 1532/9
116	Quaeramus a quatro de Monton, glosado de Palero con segunda parte.	Queramus a quatro glosado  [segunda parte]	64r 64v 64v 65r 65v	8 1-9 10 1-10 1-3	4	(s s s s)	Jean Mouton, <i>Quaeramus cum pastoribus</i> , 1529 <sup>1</sup>
	<b>Diferencias</b>						
117	Cinco diferencias del conde Claros.	Cinco diferencias sobre conde Claros. glosa	65v	4-9	4	Glosa, al inicio de la diferencia. El inicio de cada diferencia se señala con un S, pero van enlazadas.	
118	Otras tantas sobre las vacas.	Otras cinco sobre las vacas. Primera diferencia. Segunda. Tercera. Cuarta. Quinta.	65v 66r 66v	10 1-10 1	4	Tres minimas al compas A proporcion. Tres minimas al compas. Cada diferencia se cierra por caldeón y greca.	
	Pues no me quereys hablar a duo.					Vide fol. 55v	

Nº	Indice	Títulos	Fol.	Pautas	Voc	Observaciones	Concordancias
119	Para quien crie yo cabellos.	ANTONIO. <i>Para quien crie yo cabellos</i> El mismo para mano izquierda	66v 67r	2-10 1	4	“Dende esta .z. va el contrabajo solo en proporcion”	
120	Rugier glosado de Antonio.	Rugier Glosado De Antonio	67r	1-4	4		
121	Pavana con su glosa, Antonio.	Pavana ANTONIO	67r 67v	5-10 1-2	4	Antonio figura al inicio de las diferencias	<i>Pavana en loor de Nuestra Señora</i> , según REY, Pepe: “Musica coral vernácula...”
	<b>&amp; Canciones</b>	&Comiençan las canciones					
122	De la virgen que pario.	<i>De la virgen que pario...</i>	67v 68r	3-10 1	4	Texto en el bajo	
123	Primera parte de la cancion de la pajaritos,	Primera parte De la Cancion de los pajaritos. <i>Revellebu</i>	68r	2-4	4		Janequin, <i>Chant des oyseaux, Reveillez vous</i>
124	Otra cancion llamada Alix.	<i>Alix</i>	68r 68v	6-10 1-6	4		Thomas Crecquillon, <i>Alix avoit aux dens</i>
125	Iepreis en grei	<i>Ieprens Engrei</i>	68v 69r	7-10 1-7	4		Clemens non Papa, <i>Je prens en gre</i>
126	Un gaybergier.	<i>un gai bergier</i>	69r 69v	8-10 1-8	4	Z	Thomas Crecquillon, <i>Un gai bergier</i>
127	Ade mi mort.	<i>Ade mi mort</i>	69v 70r	8-10 1-9	4		Clemens non Papa, <i>A demy mort</i>
128	Demandes vous.	<i>Demandes vous</i>	70r 70v	10 1-8	4	Z	Thomas Crecquillon, <i>Demandez vous</i>
129	Iovous.	<i>Io vous</i>	70v 71r	9-10 1-6	4		
130	Iamais, Crequillon,	<i>Pour un Plaiser</i>	71r 71v	6-10 1-2	4		Thomas Crecquillon, <i>Pour un plaisir</i>
131	Franqui gallard.	<i>fraqui gallard</i>	71v 72r	2-10 1-3	4		Clemens non Papa, <i>Frisque et gaillard</i>
132	Mors ma prive, Palero,	<i>mor me a prive</i>	72r 72v	4-10 1-5	4	Titulo a mano solo en R-6497	Thomas Crecquillon, <i>Mort m'a privé</i> , 1543 <sup>16</sup>
133	Mundo que me puedes dar, a cinco, va octava abaxo del tiple, en fuga la voz por donde se ha dezir la letra,	<i>Mundo que me puedes dar...</i>	72v 73r 73v	6-9 1-8 1	5	Texto en el bajo	
134		Primera entrada.	73v	2-3	4	Vide index “Villancicos” Final abierto	
135		Segunda.	73v	4-5	4	Vide index “Villanciscos” Final abierto	
136		Tercera.	73v	6-7	5	Vide index “Villancicos” Final abierto	
	<b>&amp; Villancicos,</b>						
137	Al rebuelo de una garça	<i>Al rebuelo de una garça...</i>	73v 74r	8-9 1-2	4	Texto en el bajo Final abierto	
	Iesu Christo hombre y Dios,					Vide fol. 50r	

Nº	Indice	Títulos	Fol.	Pautas	Voc	Observaciones	Concordancias
	Sera muy provechoso tener muchas entradas de coro de muy buenos autores, y finales para que no parezca tan mal la no buena fantasia hasta saber muchas obras de coro, de adonde sale la buena fantasia estan estas tres entradas.					Vide fol. 73v	
	Dos finales. Antonio.					Vide fol. 56v	
	& Te matrem dei laudamus sin reglas, para muestra que se puede poner esta cifra cifra sin reglas: aun que como agora se usan las pautas, que son de oja de lata, o de la de que hazen los cabos de agujetas, a la maera del papel plegado para moscador, es muy facil y sin pesadumbre el pautar: porque de una vez que se moja se pauta un pliego de papel.						
138	Esta te matrem Dei, y una coplas. parece bien dezir villancicos y coplas en organo: puesta una pesilla en el cinco regrave, discantando sobre este punto con buena voz a manera de atambor,	<i>Te matrem Dei laudamus...</i>	74r	3-5	4	Texto Cifras sin pauta	
		<i>Por las mas altas montañas...</i>	74r			Segunda letra de <i>Al rebuelo de una garça</i>	
		Otro villancico <i>Tiembla de frio el calor</i>	74r			Sin música	
		Otro <i>El abismo del pecado</i>	74r			Sin música	
		LAUS DEO	74r				
		Tabla de los que se contiene en este primer libro	74v 75r 75v				
		Los errores que ay en este libro	76r				



Pero, sin duda, los problemas de ordenación más desconcertantes se producen en los folios iniciales del *Libro de cifra nueva*. La idea de comenzar la música con unos dúos antes de pasar a los treses y a las obras a cuatro ya la conocíamos por el *Arte de tanger* de Gonzalo de Baeza y la volveremos a encontrar en las *Obras de música* de Antonio de Cabezón, en base a un lógico planteamiento pedagógico. Sin embargo, sorprende que al principio del *Libro de cifra nueva* sólo se incluyan dos de estos dúos, uno sobre *Pange lingua* y otro sobre *Sacris solemniis*. Al no aparecer indexados junto a sus semejantes, se refuerza su papel como material didáctico dentro de la colección, pero extraña que ambos ejerciten sólo la mano izquierda, pues la derecha se ocupa del *cantus firmus* en ambos casos. Mientras tanto, el dúo *Pues no me quereys hablar*, con su glosa repartida de forma equilibrada entre las dos manos, sólo sirve para abrir la sección de romances, según se ha dicho, con un papel semejante al que tienen las *Tres diferencias de Ave maris stella en dúo* de Antonio que se colocan al principio de la sección de “Ave maristellas” precediendo la presentación de las piezas a tres y a cuatro de la misma serie.

Lo mismo es el caso para los treses o tercios. Los dos primeros, en el folio 11v, parecen simples intabulaciones de sendas piezas polifónicas, sin *cantus firmus* y no muy idiomáticas. Les sigue el tres de Antonio “sobre el canto llano de la alta”, con su *cantus firmus* en la voz interior, en un estilo de composición para el teclado que es el que encontraremos en el resto de las piezas a tres de la colección: los tres *Pange lingua* que abren su sección en el folio 43v, los dos *Ave maris stella* impresos con sus semejantes en los folios 46v a 47v, el *O gloriosa domina* del folio 53v y los romances *Mira Nero de Tarpeya* y *Paseábase el rey moro* de Palero. Las únicas excepciones a esta forma de composición son un *Ave maris stella* de Palero que lleva el *cantus firmus* en el bajo (fol. 49r) y el *O gloriosa* que le sigue, que lo lleva en el tiple y ornamentado en algún punto.

Para el grupo de fabordones que se imprime a partir del folio 13r, existe cierta confusión entre los enunciados del índice y el título que encabeza la sección. En efecto, fabordones llanos y glosados aparecen separados en la edición por un tiento de Antonio, desgajado de sus semejantes. En el caso de los fabordones llanos, se trata de una serie completa de ocho en los ocho tonos, más dos añadidos, el último de los cuales figura como “de Gombert”. La serie glosada está formada igualmente por ocho fabordones más uno extra de octavo tono por diferente final. Unos y otros, excepto el de Gombert, podrían formar un grupo cerrado, caracterizado por la nominación latina de los tonos en todos ellos. Entre éstos, el fabordón llano de primer tono aparece atribuido a Pastrana en el manuscrito 975 de la Biblioteca de Manuel de Falla<sup>162</sup> y, quizá, serviría para atribuir a este maestro el resto de la serie.

En el caso de los tientos, encontramos tres grupos bien definidos, tanto por los enunciados del índice como por los títulos de cada sección en el cuerpo del libro: los “Tientos de los ocho tonos de vihuela” (fol. 34r-43v), los “Tientos de Antonio y de otros tañedores de los ocho tonos” (fol. 20v-34r) y los “Siete tientos de Antonio” que están al principio de la colección.

El grupo de tientos de vihuela comprende dieciocho “fantasías”, que se presentan perfectamente organizadas por tonos. Todas estas piezas son versiones en cifra nueva de tientos y fantasías sacados de los libros de Narváez, Mudarra y Valderrábano, sometidos

<sup>162</sup> CHRISTOFORIDIS, Michael y RUIZ, Juan: “Manuscrito 975 de la Biblioteca de Manuel de Falla...”

a diferentes grados de reelaboración por parte del editor, como se ha dicho ya<sup>163</sup>. La colección se completa con dos “favordones de vihuela” incluidos al final, uno de Mudarra y otro de Pisador. Desgajado de este compacto grupo, se localiza otro “tiento de vihuela” que se anuncia en el índice después de los favordones glosados y que no es sino la fantasía extraída de la *Intavolatura de lauto di M. Francesco Milanese* de 1547 que ya se citó antes, mutilada antes del final.

Los “Tientos de Antonio y de otros tañedores de los ocho tonos” son veintidós en total, igualmente organizados según los ocho tonos. Ocho vienen expresamente atribuidos por el índice y/o los encabezamientos a Antonio y cuatro a Palero. Soto, Vila y Giulio Segni da Modena están representados con dos tientos a cada uno, mientras cuatro carecen de nombre de autor. Sin embargo, como ya se ha dicho, uno de los tientos asignados a Cabezón (fol. 31v) es en realidad un *ricercar* de Segni da Modena impreso en la *Musica nova* de 1540. Dentro de este grupo, las tres piezas de Segni da Modena, más tres de Cabezón y otra de Soto presentan concordancias con el manuscrito MM 242 de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra, según se ha dicho también arriba.

El interés de Venegas por ofrecer aquí una serie tonal completa es evidente. Los tientos de segundo y tercer tono van señalados en el índice por una extraordinaria anotación: “Deste segundo y tercero tono se podra sacar algun provecho, aun que salieron errados”. Y en verdad, estas piezas presentan claras mutilaciones en el discurso y drásticas intervenciones por parte del editor. En contraste, la calidad del tiento de quinto tono que se presenta anónimo en el folio 28v es manifiesta, lo mismo que el *Septimo tiento de primer tono* del folio 24r.

Los “Siete tientos de Antonio” se relacionan en el índice detrás de los favordones llanos. Sin embargo, la serie queda interrumpida tras el *Primer tiento de primer tono* por los favordones glosados. Luego, por la injerencia del “tiento de vihuela” de Francesco da Milano y de un *Dic nobis Maria* del mismo Antonio (fol. 17r) que queda aquí completamente desubicado. De modo que, para poder continuar la serie, se precisa de un nuevo título en el cuerpo del texto, colocado excepcionalmente en medio de una pauta dividida en dos en la parte inferior del folio 17r, que reza “Siguen otros tientos, de Antonio”. Resulta difícil de justificar esta caótica ordenación de lo que parece ser una serie (casi) completa de tientos de Antonio, en la que están presentes tientos en los tonos 1º, 4º, 5º, 6º y 8º. Éstas representan las preferencias tonales de Cabezón<sup>164</sup>, pero aparecen sin un orden lógico. Por qué estos tientos no se unieron, sin más, al grupo de “Tientos de Antonio y de otros autores de los ocho tonos” que les siguen inmediatamente es una pregunta por ahora sin respuesta.

Como se verá más abajo, el aparente desorden que se detecta en la presentación de algunas secciones del *Libro de cifra nueva* no tiene relación alguna con los errores de foliación en el impreso. El problema estribó, más bien, en la dificultad de presentar un *corpus* de música tan numeroso y heterogéneo de una forma convincente, atractiva y práctica. Sin duda, esa heterogeneidad vino forzada por la voluntad de presentar en el *Libro primero de cifra nueva* una muestra de cada uno de los géneros musicales que

<sup>163</sup> Sobre esta cuestión, especialmente WARD, John: “The editorial methods of Venegas de Henestrosa... y JAMBOU, Louis.: *Les origines du tiento...*”

<sup>164</sup> Sigo la designación tonal dada a estos tientos por ROIG-FRANCOLÍ, Miguel: *Compositional theory and practice in mid-sixteenth century spanish instrumental music...*, p. 117-8.

debían aparecer en los seis libros siguientes, según el proyecto editorial de Luis Venegas de Henestrosa, intentando dar, además, un perfil pedagógico a la colección.

## II.5.- Algunas cuestiones de rango tipográfico

Los dos ejemplares del *Libro de cifra nueva* que han llegado hasta nosotros, ambos conservados en la Biblioteca Nacional de España, presentan diversos problemas de foliación, especialmente en la parte inicial. El primer folio numerado, de acuerdo con el índice, es el que contiene el prólogo, en cuyo verso se inicia el arte de canto llano. Carecen de numeración, por tanto, la portada y las dos hojas que siguen, donde se imprime el emblema “Recuerde el alma dormida” y la epístola al lector. Además, los números que aparecen en la esquina superior derecha del impreso van errados conforme a la numeración del índice hasta el folio 18, se comente algún lapsus tipográfico (65 por 56) y se ubica erróneamente el folio 40, amén de otras faltas. Mientras tanto, el registro de los pliegos sigue su secuencia lógica, al menos desde el folio 17, aunque los cuadernillos A-B e I-K quedan incompletos. Todo ello se presenta resumido en la tabla 4.

Tabla 4. Libro de cifra nueva. Secuencia de foliación.																
real	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
orig	-	2	3	4	2	3	3	4	6	-	9	10	11	12	13	14
				(A)	(A1)	(A2)	(A3)	A4			B	B2	B3	B4		
real	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32
orig	13	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32
	C	C2	C3	C4	C5				D	D2	D3	D4	D5			
real	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48
orig	40	34	35	36	37	36	39	29	41	42	43	44	45	46	47	48
	E	E2	E3	E4	E5				F	F1	F3	F4	F5			
real	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64
orig	49	50	51	52	53	54	55	65	57	58	59	60	61	-	63	64
	G	G2	G3	A4	G5				H	H2	H3	H4	H5			
real	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76				
orig	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	-				
	(I)	I2	I3	I4			K	K2	K3	K4						

Como se ha dicho, estas anomalías no guardan relación con los problemas de ordenación de las obras dentro del impreso que he comentado. Tanto la parte introductoria como la parte de música se imprimieron a texto seguido y procurando un máximo aprovechamiento del papel. Sólo dos secciones se inician desde el encabezamiento de un folio: los dúos, en la primera página de música (fol. 11r) y los fabordones llanos (fol. 13r). El resto de secciones se inicia inmediatamente después de acabar la precedente, no importa en qué lugar del recto o del verso del folio. Por supuesto, así se procede también en la secuencia de las piezas, con la excepción de la pieza a doce a la que, por estar impresa en formato de *table-book*, se la fuerza a comenzar en el verso del folio (fol. 57v) dejando vacío el espacio correspondiente a dos líneas de música en el recto precedente. Así, las piezas que arrancan desde el

encabezamiento de la página son pocas y casi por casualidad (fol. 19v, 26r, 31r, 33r, 37r, 39r, 39v, 49r, 53r y 57v).

En combinación con esto, uno de los detalles que sorprenden del *Libro de cifra nueva* es el uso poco sistemático que se hace de los diferentes tipos de letra para los títulos de secciones y piezas. Éstos van escritos indistintamente con mayúsculas o minúsculas de diferentes tamaños y estilos, a veces con pequeñas figuras ornamentales antes y después del texto. Estos títulos se colocan, sin más, entre las pautas, unas veces antes de la pieza y otras, a manera de *incipit* de texto. Este proceder no favorece, desde luego, la percepción del *Libro de cifra nueva* como un *corpus* de música ordenado. Todo ello es tanto más chocante si tenemos en cuenta la perfección tipográfica que llegaron a alcanzar algunos de los impresos complutenses de los Brocar.

### **Fuga aquarenta, y entra vna voz de otra anue**

ue compaffes, que es donde esta la feñal en los tiples y contra altos, tenores y contrabajos. Y en acabando las quatro voces primeras tornan a entrar. Y así las següdas. &c.

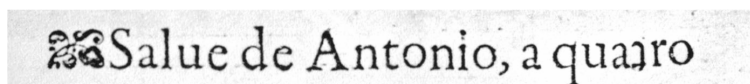
Diez tiples.  
Diez contraltos.  
Diez tenores.  
Diez contrabajos.

·5· *Unum colle deum ne iures vana per eum,*

Ilustr. 4: Luis Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva*, 1557, fol. 59v.  
*Fuga a quarenta* para diez instrumentos.

En cualquier caso, está claro que esta situación privilegia la visualización de ciertas piezas dentro del impreso, mientras perjudica a otras. La fuga a 40 *Unum cole Deum* (fol. 59v) lleva su título impreso en el mismo tipo de letra redondilla grande con figura ornamental (ilustración 4) que sirve sólo para algunos títulos de sección, como la serie de fabordones (fol. 13r), los “Tientos de Antonio y de otros tañedores” (fol. 20v), las “Ave maristellas” (fol. 46v) y las “Completas de Quaresma” (fol. 51r). El mismo tipo y

estilo se usa para la *Salve regina* de Antonio que se imprime desde el encabezamiento del folio 53r, pero cuyo título se colocó en el borde inferior del verso del folio precedente (ilustración 5). En contraste, algunos títulos de secciones utilizan el tipo de letra menor reservado para los simples títulos de obras, como ocurre, significativamente, en la sección de tientos de vihuela (fol. 34r), pero también en la de “pangelinguas” (fol. 43v). Incluso, algunas de estas secciones se abren sin ningún tipo de encabezamiento o título. Tal es el caso de los romances, de los *kyries*, de los motetes, de las diferencias y de los villancicos.



Ilustr. 5: Luis Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva*, 1557, fol. 52v.  
Título de la *Salve Regina* de Antonio de Cabezón.

Tampoco los nombres de los autores son tratados tipográficamente del mismo modo en el *Libro de cifra nueva*. Cabezón es claramente privilegiado también en este caso, pues el nombre “Antonio” aparece impreso en mayúsculas siete veces en el cuerpo del texto, la primera de ellas ya en el primer folio, más otras siete veces en tipo corriente<sup>165</sup>, además de su mención en el título de la *Salve regina* y de su aparición en los títulos de las dos series de tientos para tecla. Aún en el índice, su nombre figura otras veintiocho veces. Frente a ésto, el resto de autores representados en el *Libro de cifra nueva* tiene una presencia más bien discreta, no sólo desde el punto de vista del número de piezas que se le asignan, sino también desde el punto de vista de su relevancia visual en el impreso. Los nombres de Vila, “Iulius de Modena”, Luis Alberto y Gracia Baptista figuran sólo en la relación del índice, al final del volumen, jamás en el cuerpo del texto. Entre los tañedores, sólo Soto mereció que su nombre figurase una vez en mayúsculas junto a una de sus obras, en el grupo de “Tientos de Antonio y de otros tañedores”<sup>166</sup>. También aparece una vez el nombre de Palero, pero en caracteres ordinarios, en el título “Ave mari stella de Palero”<sup>167</sup>. Pero otros probables autores ni siquiera vieron su nombre estampado en el índice y su música se nos ofreció anónima por parte de Venegas de Henestrosa.

Aunque es cierto que algunos títulos de piezas aparecen impresos con mayúsculas en la música de los dos primeros pliegos, creo que la forma de destacar el nombre de Antonio en la edición tiene que ver, más bien, con una cuestión de rango y de prestigio profesional del personaje. Se le procura honrar del mismo modo en él honra, anima y probablemente promociona la publicación de Venegas con su música. No olvidemos que, cuando se publica el *Libro de cifra nueva*, Cabezón se encontraba en el más alto puesto al que podría aspirar un tañedor de mediados del siglo XVI, en la cámara y capilla del rey Felipe II. Su salario por entonces ascendía a la enorme suma de 180.000 maravedíes anuales, uno de los más altos, en términos absolutos, de ambas casas reales<sup>168</sup>.

<sup>165</sup> En los folios 11r, 12r, 15v, 17r, 20v, 66v y 67r, y en los folios 13v, 17r, 45v, 52r, 56v (dos veces) y 67r, respectivamente.

<sup>166</sup> *Libro de cifra nueva*, fol. 30r.

<sup>167</sup> *Libro de cifra nueva*, fol. 49r.

<sup>168</sup> Era así al menos desde 1554. Esta cantidad correspondía a tres conceptos distintos: 80.000 maravedíes de ración y quitación ordinaria, 70.000 de ayuda de costa y merced de acrecentados, más 30.000 como

Recordemos también que Antonio de Cabezón, Francisco de Soto y Vila son ponderados como excelentes tañedores por Bermudo en su *Declaración de instrumentos musicales* de 1555<sup>169</sup>. No están en esa relación ni Luis Alberto, ni Francisco Fernández Palero<sup>170</sup> ni, por supuesto, la monja Gracia Baptista, igualmente representados en el *Libro de cifra nueva*. Curiosamente, sólo el más joven de estos autores, Palero (ca. 1533-1597), y la seguramente menos conocida, Gracia Baptista, ven impreso su nombre completo por una vez en el índice del volumen.

Estos detalles de rango tipográfico refuerzan la hipótesis de que el *Libro de cifra nueva* se realizara con la colaboración expresa de, al menos, Antonio de Cabezón, Francisco Fernández Palero y Gracia Baptista. Estos serían los representantes del mundo musical cortesano, eclesiástico y monástico dentro de la edición y, al mismo tiempo, ejemplos de tres diferentes rangos profesionales en el mundo del tañedor del siglo XVI: el músico excelente, el tañedor joven y aventajado con aspiraciones de ascenso profesional y la monja recogida tañendo u oyendo tañer. Irían secundados por Francisco de Soto y por Luis Alberto, afectos a la Corte y al mundo catedralicio respectivamente. Mientras tanto, Vila, como músico extranjero, quizá ocupaba un lugar más secundario en el proyecto editorial de Luis Venegas de Henestrosa.

Todo ello nos sitúa ya en disposición de presentar la cifra nueva, herramienta y vehículo de expresión musical de los tañedores hispanos.

### III.- La cifra nueva

“Quisiera dezir algunas de las muchas perfectiones desta cifra (porque a mi juizio no ay para que nadie se cansse, y desvele en pensar otra) mas por abreviar lo dexaremos”.

Así comienza Luis Venegas de Henestrosa su “declaración de la cifra”<sup>171</sup>, manifestando su perfección y su superioridad sobre cualquier otra inventada o que pudiera inventarse. El argumento podría parecer recurrente pero, en verdad, el sistema que pasa a describir a continuación casi no tiene parangón, por su economía de medios, simplicidad y efectividad, en la historia de las tablaturas europeas para tecla. De esa efectividad será

---

ministril. Tal como dice Luis Robledo, “este salario no sólo era cuatro veces mayor que los de su hermano Juan y Michiel Bouck, organistas de la Casa de Borgoña, y casi el triple que el del maestro de capilla, sino uno de los más altos de ambas casas reales, siendo superado sólo por el de los mayordomos y el del médico de cámara”. ROBLEDOS ESTAIR, Luis: “La música en la Casa del Rey”... El salario de Soto no superaba los 80.000 maravedíes al año, según la nómina de 1553 publicada en *La música en la Corte de Carlos V...* vol. 1, p. 124.

<sup>169</sup> BERMUDO, fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, fol. 50v.

<sup>170</sup> Francisco Fernández Palero sucede a Juan Doiz como organista de la Capilla Real de Granada, al menos desde primeros de 1553. Si tenemos en cuenta que Doiz, citado como “excelente músico de tecla de Granada” en el *Arte Tripharia* de 1550, está como organista de la catedral de Málaga desde marzo de 1552 y que el mismo Bermudo tiene noticia de esta promoción, ya que le vuelve a citarlo en 1555 ya como organista de esta institución, cabe suponer que la redacción de esta parte de la *Declaración de instrumentos musicales* sólo pudo quedar ultimada entre marzo de 1552 y las fechas inmediatas a la edición en 1555. Habida cuenta de los nexos que Bermudo parece haber mantenido con las instituciones religiosas granadinas, no dudo de que debía de estar al corriente de la presencia de Palero de Granada. Las razones de su ausencia en la lista pueden ser variadas, pero baste decir que en 1555 tenía apenas veintidos años. Sobre esta cuestión, también CEA GALÁN, Andrés: [Comentario a CD] *Alabanza de tañedores. Organistas en Andalucía (1550-1626)*...

<sup>171</sup> *Libro de cifra nueva*, Comiença la declaración de la cifra, fol. 4r.

testimonio más que suficiente su pervivencia en la práctica de los tañedores del ámbito hispano al menos hasta mitad del siglo XVIII, a través sobre todo de los impresos de Cabezón (1578) y de Francisco Correa (1626), pero también mediante una amplia difusión de fuentes manuscritas.

El sistema gráfico utilizado por Venegas para su edición es una “cifra nueva”, es decir, un nuevo sistema de tablatura que suplanta a la “cifra antigua”. Esta cifra antigua queda expresamente identificada en el *Libro de cifra nueva* como la tablatura de tipo numérico que se venía utilizando en los libros de vihuela y laúd publicados en España e Italia desde los primeros años del siglo XVI. No obstante, por extensión, para Venegas es cifra antigua cualquiera de los sistemas numéricos o alfabéticos en uso en su tiempo, a los que la nueva cifra numérica pretende desplazar.

En ningún momento Venegas declara ser el inventor de esta cifra, que podría haberse desarrollado tiempo atrás por una simple evolución desde tablaturas alfabéticas de tipo cíclico, como las que ya se usan en el *Livre plaisant* de 1529, como las que imprime Gonçalo de Baena en su *Arte de tanger* de 1540 o como las que describe fray Juan Bermudo en su *Declaración de instrumentos musicales* de 1555. Pero, si hay que buscarle una cuna, no creo que pudiera situarse muy lejos del entorno más cercano a Luis Venegas de Henestrosa y, en especial, en el círculo de los colaboradores directos en la edición, de los que ya hemos hablado. Con todo, resulta extraño que Bermudo, siempre atento a los detalles de la práctica musical de su tiempo, no llegue a describir este sistema en ningún momento, a no ser que el testimonio sobre su existencia se esconda bajo una de sus sentencias:

“Algunos tañedores después que han visto esta manera de cifras [numéricas de tipo continuo] dicen que han inventado otras, y a mi ver son las mismas, sino que las visten con otra librea”<sup>172</sup>.

La librea aquí no es sino la transformación del sistema numérico continuo de Bermudo en un sistema numérico cíclico o, por otra vía más simple que acabo de apuntar, la sustitución de los caracteres de un sistema alfabético cíclico por cifras de guarismo.

La invención de la cifra nueva en España se produce algo antes de que en Centroeuropa se desarrolle también una nueva tablatura para el teclado capaz de suplantar a las antiguas formas de notación mixta, con pauta y notación mensural para la voz superior y letras para las voces inferiores<sup>173</sup>. Allí, el sistema presentado en las publicaciones de Nikolaus Ammerbach, Bernard Schmid o Jacob Paix<sup>174</sup> se mantendrá igualmente en uso hasta bien entrado el siglo XVIII.

<sup>172</sup> BERMUDO, fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, fol. 84r. Para las cifras descritas por Bermudo, véase Bermudo, IX.

<sup>173</sup> Para una rápida visión sobre estas tablaturas alemanas, puede consultarse APEL, Willi: *The notation of polyphonic music, 900-1600*, Cambridge, Massachusetts, The Mediaeval Academy of America, 1942, ed. rev. 1962, p. 21ss. Véase también el capítulo *Livre plaisant*, apartado II.1.

<sup>174</sup> AMMERBACH, Elias Nicolaus: *Ein New Kunstlich Tabulaturbuch darin sehr gute Moteten und lieblich Deutsche Tenores*, Nuremberg, Dietrich Gerlachs, 1575; SCHMID, Bernhard: *Zwey Bücher. Einer Neuen Kunstlichen Tabulatur auff Orgel und Instrument*, Strasbourg, Bernhard Jobin, 1577; PAIX, Jacob: *Ein Schön Nutz und Gebreüchlich Orgel Tablaturbuch*, Lauingen, 1583; PAIX, Paix: *Thesaurus motetarum*, Strasbourg, Bernhard Jobin, 1589.

### III.1.- El sistema gráfico

La cifra nueva dispone un pautado de tantas líneas horizontales como voces tenga la obra. La línea superior corresponde siempre a la voz superior o cantus y la línea más baja a la voz más grave. Este sistema de líneas horizontales es cortado por líneas verticales que separan los compases. Sobre cada línea horizontal se colocan números del 1 al 7 representando a los signos correspondientes:

Cifra	1	2	3	4	5	6	7
Signo	F	G	A	H	C	D	E

Las diferentes octavas vendrán diferenciadas por la inclusión junto a los números de unos puntos, rasgos o vírgulas. Los signos cromáticos, bemol y sostenido, aparecen representados por b y //, colocados a la derecha de los números respectivos (4, 7 y 1, 2, 5). Las pausas o silencios se señalan por medio de una P.

Señalemos que, desde el punto de vista gráfico, existe cierta disparidad en el impreso entre la cifra utilizada en la música y la que figura en los grabados y en los ejemplos de la explicación preliminar<sup>175</sup>. Así, las tres cifras regrades que aparecen en la declaración de cifra del folio 4r (ilustración 6) y en el ejemplo del folio 5r llevan doble rasgo más un punto inferior, mientras en la música se utiliza un molde de cifra grave, con un sólo rasgo, más el punto inferior. Por su parte, las tres cifras resobregudas aparecen declaradas en la folio 4r con una vírgula o coma junto al número, pero en el ejemplo del folio 5r llevan doble punto a la derecha, además de la vírgula sobrepuesta. En la música, estas cifras resobregudas llevarán sólo el doble punto, sin vírgulas. La representación de las cifras en el grabado del folio 7r se corresponde, por tanto, a lo practicado en la música y no a lo explicado en el texto. No obstante, digamos que el grabado del harpa alcanza por los tiples el h''', nota que nunca aparece en la música del *Libro de cifra nueva*.



Ilustr. 6: Luis Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva*, 1557, fol. 5.  
Declaración de cifras.

Aunque la base del sistema se mantiene invariable hasta su extinción a mediados del siglo XVIII, la cifra de Venegas difiere en algunos aspectos de la que, plenamente consolidada, encontramos en las *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* de Cabezón y, sobre todo, en la *Facultad Orgánica* de Francisco Correa. He aquí algunas de esas singularidades.

<sup>175</sup> Este tipo de disparidad también afecta a otras fuentes aquí analizadas, como el *Livre plaisant* y el impreso de Gonzalo de Baena. Véase, *Livre plaisant*, apartados II.1 y II.2 y Baena, apartado II.



### III.2.- Algunas singularidades

Las variantes que se han apuntado para la representación de las cifras graves y resobreagudas en el *Libro de cifra nueva* resumen, de algún modo, las prácticas que encontraremos en el resto de fuentes hispanas escritas con esta cifra. Será normal recurrir al doble rasgo para la representación de las notas graves, eliminando el punto en posición inferior. También se preferirá la vírgula para las resobreagudas, bien sea junto a la cifra o sobre ella a modo de arco. Igualmente, se preferirá el uso de un asterisco o del signo de sostenido para las notas cromáticas, de modo que el signo usado para este fin en el *Libro de cifra nueva* (//) sólo volverá a localizarse en el *Quadern en xifra* de Barcelona. Pero, aparte de estos detalles, meramente gráficos, el impreso de Venegas de Henestrosa presenta otras singularidades notacionales que conviene analizar con más atención.

#### III.2.1.- El ritmo

Un sentido extremo de la simplificación lleva a Luis Venegas de Henestrosa a obviar casi por completo todo tipo de indicación rítmica sobre el valor de las figuras representadas, de modo que en la cifra de Venegas el valor y la duración de las figuras viene determinado exclusivamente por la repartición de los números dentro del espacio delimitado por las barras verticales que señalan los compases. Ese espacio o compás representa indefectiblemente el valor de una semibreve y se subdivide imaginariamente en cuatro cuadrículas tipográficas:

“[...] Y luego parta los compases por sus quadras en cada uno de los quales ha de ymaginar quatro lugares entre raya y raya, las quales rayas, son dos líneas de alto abaxo, entre las quales están encerradas las cifras de cada compás (como más claramente se verá en la cifra) y estos quatro lugares se han de ymaginar en cada voz [...] Por la quenta y la distancia de los lugares se verá lo que es cada cifra [...]”<sup>176</sup>.

Como referencia, marcan el dar del compás las cifras alineadas verticalmente a la derecha de una barra vertical, señalando el medio o alzar del compás las cifras colocadas verticalmente en el centro del espacio entre dos barras divisorias, en el tercer espacio tipográfico imaginario. Para mejor demostración del sistema, Venegas propone en su declaración diversos ejemplos métricos con su correspondiente translación a la cifra, así como instrucciones “para sacar el canto de órgano en esta cifra”, donde contrapone un fragmento musical en formato de partitura a la versión escrita en su tablatura.

En la simplicidad del sistema estriba su principal virtud, sin duda, pero también su mayor defecto. La división en cuatro cuadrículas imaginarias es claramente insuficiente para la mayor parte de las obras que contienen corcheas. Además, la simple introducción de ornamentos en semicorcheas, generalmente en la última parte del compás, y también a veces de signos cromáticos (b y //), desplaza con frecuencia el centro de referencia del alzar del compás hacia la izquierda o hacia la derecha, alterando así los preceptos de reparto espacial en los que se basa la *cifra nueva*. En fin, ese tipo de desplazamiento de las cifras con respecto al espacio absoluto de la cuadrícula imaginaria viene también ocasionada a veces por la simple inexactitud del sistema de impresión utilizado por Juan de Brocar, cuyos caracteres móviles no siempre encuentran el lugar preciso que les corresponde sobre la plancha, apareciendo a veces compases muy comprimidos o

<sup>176</sup> *Libro de cifra nueva*, Declaración de la cifra, fol. 4r.

demasiado extendidos. La imprecisión del sistema se acentúa, evidentemente, conforme aumenta el número de figuras en cada compás.

ra qui te cre a nit pro  
ui de lac tas ti fa  
cro v be re

*Primer Kyrie de Josquin glosado.*

b

Ilustr. 7: Luis Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva*, 1557, fol. 54.  
Kyrie de Beata Virgine de Josquin glosado por Palero.

Sólo ocasionalmente aparecen figuras de canto de órgano sobre el pautado para aclarar determinados detalles rítmicos, algo que Venegas considera “bueno para quitar las dudas”. En una ocasión, se recurre incluso a la leyenda “dende el dos postrero deste penúltimo compás del tiple son semicorcheas” (folio 55r), para advertir de la presencia de figuras de menor valor dentro de un compás y, por consiguiente, de la colocación defectiva de las cifras que deben tañerse al medio o al alzar del compás. Pero estas figuras de canto de órgano son realmente raras en todo el impreso y su reparto en las obras es muy desigual. Así, de las treinta y nueve obras expresamente atribuidas a Antonio de Cabezón en el *Libro de cifra nueva*, sólo dos presentan sendas figuras, una corchea y una semínima con punto prácticamente superfluas (fol. 15v y 17r). Por el contrario, en las catorce obras atribuidas a Palero encontramos hasta veintidós figuras de semicorcheas para indicar algunos ornamentos y glosas, condensadas en sólo nueve piezas<sup>177</sup> (ilustración 7). A pesar de esta aparente abundancia, estas figuras no son en absoluto suficientes para aclarar numerosos pasajes de lectura dudosa desde el punto de vista rítmico.

Un elemento añadido a esta problemática es la carencia de signos de ligadura en el *Libro de cifra nueva*. Éstas sólo pueden deducirse por el contexto polifónico, exactamente igual que ocurre en el repertorio de vihuela y laúd.

El problema de la representación del ritmo en la cifra para tecla se paliará notablemente en la edición de las *Obras de música* de Cabezón, mediante una colocación más sistemática y racional de las figuras de canto de órgano sobre la pauta, siguiendo la técnica empleada desde antiguo en los libros de vihuela, además de incorporar signos de ligadura a modo de vírgulas en todas las voces. De manera que, cuando aparezca la *Facultad orgánica* de Francisco Correa en 1626, el problema de la lectura rítmica ya no será tal, incluso en obras de gran complejidad. No obstante, otras fuentes manuscritas seguirán manteniendo las premisas de reparto espacial imaginario de la cifra de Venegas, lo que será continua fuente de imprecisiones y de errores de lectura y representación. Así lo reconocerá todavía el *Arte de canto llano, órgano, y cifra* de 1649:

“Suelen estar tan mezcladas las letras unas con otras que con dificultad se conoce qué figuras son por la partición del espacio, por bien distribuida que esté la cifra”<sup>178</sup>.

### III.2.2.- Tiempo y compás

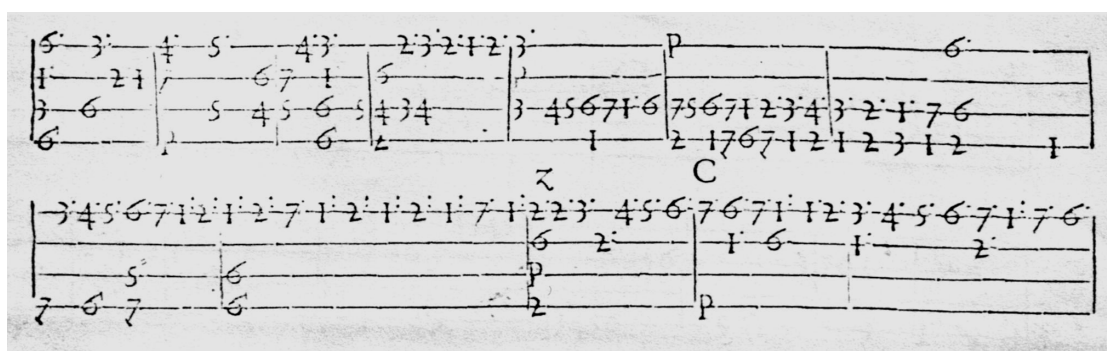
Otra de las particularidades de la cifra del libro de Venegas es la total ausencia de signos de compás en el encabezamiento de las obras. Recordemos que esos signos, extraídos de la tradición notacional mensural, adquieren en la tablatura un significado más bien de velocidad de ejecución o *tempo*, tal como aparecen descritos y utilizados en los libros de vihuela de Narváez, Mudarra y Valderrábano, así como en las *Obras de música* de Cabezón y en la *Facultad orgánica* de Francisco Correa<sup>179</sup>. La carencia de signos de este tipo en el *Libro de cifra nueva* abre un interrogante, en primer lugar, en

<sup>177</sup> *Libro de cifra nueva*, fol. 33r, 49r, 50r, 54r, 54v, 60v, 62v, 64r, además de la sentencia “desde el dos postrero...” de folio 55r, ya comentada. Otras apariciones de figuras de semicorcheas se localizan en los fabordones glosados (una vez, fol. 15r), en la fantasía de Francesco da Milano (una vez, fol. 16r) y en el romance *Pues no me quereys hablar* (dos veces, fol. 55v).

<sup>178</sup> *Arte de canto llano, órgano, y cifra, junto con el de cantar sin mutanças, altamente fundado en sus principios de Arthmética y Música*, Madrid, Imprenta Real, 1649, fol. 21v. Véase *Arte* 1649, apartado III.

<sup>179</sup> Esta cuestión se trata de forma general en la parte II, III.1.4 y III.1.5, pero también, de forma más detallada, en los capítulos Mudarra, Cabezón y Correa.

cuanto al *tempo* de ejecución de las piezas, un problema que Luis de Milán había ya resuelto en *El maestro* mediante la incorporación de expresiones verbales en los prologuillos de las obras (*a espacio, bien mesurado, ni muy aprissa ni muy a espacio, algún tanto apriessa, algo apriessa, algo apresurado, batido*, etc)<sup>180</sup>. En segundo lugar, también plantea serias dudas sobre el tratamiento notacional de las piezas o secciones en proporción, cuyo metro sólo se aclara a veces mediante torpes sentencias en el cuerpo del texto musical, pues las indicaciones de Venegas al respecto en la declaración de la cifra resultan a todas luces insuficientes: “Quando la obra fuere de proporción, han se de ymaginar tres lugares, o seys en cada compás”<sup>181</sup>. Así, por ejemplo, el título de la chanzoneta *Míralo como llora* va precedido de la leyenda “tres minimas al compas” (fol. 60r), lo mismo que el *O lux beata trinitas* de Antonio (fol. 50r) o las diferencias sobre *las vacas* (fol. 65v), y en la segunda parte del romance *Para quién crié yo cabellos* se lee: “dende esta .Z. va el contrabajo solo en proporción” (fol. 66v).



Ilustr. 8: Luis Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva*, 1557, fol. 40 (=33).  
Uso del signo Z en el Tiento sobre *Cum Sancto Spiritu* de Palero.

Es, precisamente, esa *Z* un signo de significado bien particular en el *Libro de cifra nueva*. Aparece un total de cinco veces, siempre colocado sobre la pauta y, en principio, con un significado de proporción ternaria de tres o seis figuras al compás, pero en contextos bien diferentes y sin ningún tipo de explicación previa por parte de Venegas de Henestrosa. En *Gaybergier* y en *Demandez vous* de Crecquillon, abre sendas secciones en proporción que afectan a todas las voces en la composición vocal original. Por el contrario, en el *Ave maris stella* del folio 46v y en el romance de Antonio de Cabezón, el signo sirve para señalar una proporción menor o sexquialtera en el bajo que no afecta a las otras voces. Finalmente, en el *Tiento sobre Cum sancto spiritu* de Palero, se presenta una situación de ambigüedad, en la que o bien sobra el signo *Z* o bien están mal situadas las cifras del tiple (ilustración 8):

En mi edición de las obras de Francisco Fernández Palero<sup>182</sup>, ya me decanté por interpretar este pasaje como una típica fórmula 3+3+2 (♩ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪), carente de figura central para el alzar y relacionada, por tanto, con los problemas del “ayrezillo” que plantea Francisco Correa en su *Facultad orgánica*<sup>183</sup>. Lo mismo opiné en el caso de

<sup>180</sup> Sobre esta cuestión, parte II, apartado III.1.4.

<sup>181</sup> *Libro de cifra nueva*, Declaración de la cifra, fol. 4v.

<sup>182</sup> FERNÁNDEZ PALERO, Francisco: *Obras para tecla*, ed. Andrés Cea Galán...

<sup>183</sup> CEA GALÁN, Andrés: “El ayrecillo de proporción menor en la *Facultad Orgánica* de Francisco

*Para quién crié yo cabellos*, donde el signo Z aparece de forma idéntica, anticipando en el alto la “proporción” que se anuncia para el bajo<sup>184</sup>. Mientras no aparezcan otras evidencias para la interpretación de estos pasajes, me ratifico en mis propuestas, aduciendo una razón más. Curiosamente, el signo elegido por Venegas para indicar esa proporción no es el tradicional 3 que encontramos en otras fuentes en cifra. Tampoco creo que ese signo sea, sin más, una variante de la signatura  $\zeta$  que aparece con profusión en fuentes manuscritas. Se trata, más bien, de un signo tipográfico a disposición del impresor Juan de Brocar y no musical: la letra “zitima” o dseta griega. Tomás Tamayo de Vargas (ca. 1589-1641), en su *Cifra [y] contra-cifra* de 1612, dedica un capítulo al “Uso de la cifra en las ciencias i en especial en la sagrada theología positiva o divina escritura” en el cual se refiere al uso de ésta y de otras letras o signos “significativas del intento del author”, utilizadas a modo de llamadas en el texto. Así dice:

“Locura intolerable i disparate digno de toda reprehensión fuera prometer lo que no pudieramos cumplir, quedándonos el braço sano, i asseverar lo que nos fuera imposible confirmar con innumerables exemplos, i así, aunque se nos descubre un campo anchurosísimo en que pudiéramos espaciar no poco nuestro discurso, y un maremagnum de materia en que extender las velas de nuestra narración, por no llevar con pena al lector deseoso de saber cifras, pondremos sólo los exemplos de más consideración, no tanto para apoiar lo que avemos propuesto, pues tiene tan poca necesidad de testimonio la misma verdad, quanto para dar materia de charateres diferentes para fingir otros a su modelo, i para que se entiendan los que a cada paso se topan en los Auctores. A esto dará principio el de todas las sciencias, y la fuente purissima de adonde mana la verdad, en que se funden, que es la sagrada escritura, la qual entre los muchos modos que tiene de entenderse i que algo explican Sixto Senense de la orden de S. Domingo, i Antonio Posseviro de la Compañía de Jesús, varones doctísimos en sus Bibliothecas Sancta i Sacra, no es la que tiene el último lugar, la que llaman *Notoria, sive Natariaca expositio*, la qual *est methodus quod per notas quandam sive characterum, sive linearum, sive punctorum divinis scriptoris velasitas, vel inventor, verborum ac sententiarum, ac latentium sensuum rationem demonstrat*, que tiene este nombre tomado de las cifras, o notas la declaración de la escritura, quando en ella según sus diferencias, se dan a conocer las sentencias especiales i sentidos misteriosos i occultos dellas”<sup>185</sup>.

A continuación ofrece Tamayo de Vargas una muestra de tales cifras, con caracteres hebreos, griegos, latinos y otros especiales, entre las que se encuentra el signo usado por Venegas:

“Z zitima: quaestio. Quando es mui difficil la declaración de la sentencia que señala, i depende su intelgencia de alguna question mui entrincada como en s. Pablo en el 9 de la carta a los Romanos”.

Se trata aquí, por tanto, de un signo convencional, de uso en las sagradas escrituras y en el campo de la literatura teológica, que alerta sobre la existencia de un sentido escondido en el texto cuya declaración precisa de una explicación adicional de cierta dificultad. En otro lugar<sup>186</sup>, habrá ocasión para extenderse sobre este particular, y para

---

Correa de Arauxo”, *NASS*, VI, 2, 1990, 9-23. Véase también Correa, apartado V.1.3.

<sup>184</sup> CEA GALÁN, Andrés: “Der ayrezillo de proporción menor in der Facultad Orgánica von Francisco Correa de Arauxo”, en *Basler Jarhbuch*, 22, Basilea, 1999, p. 69-90.

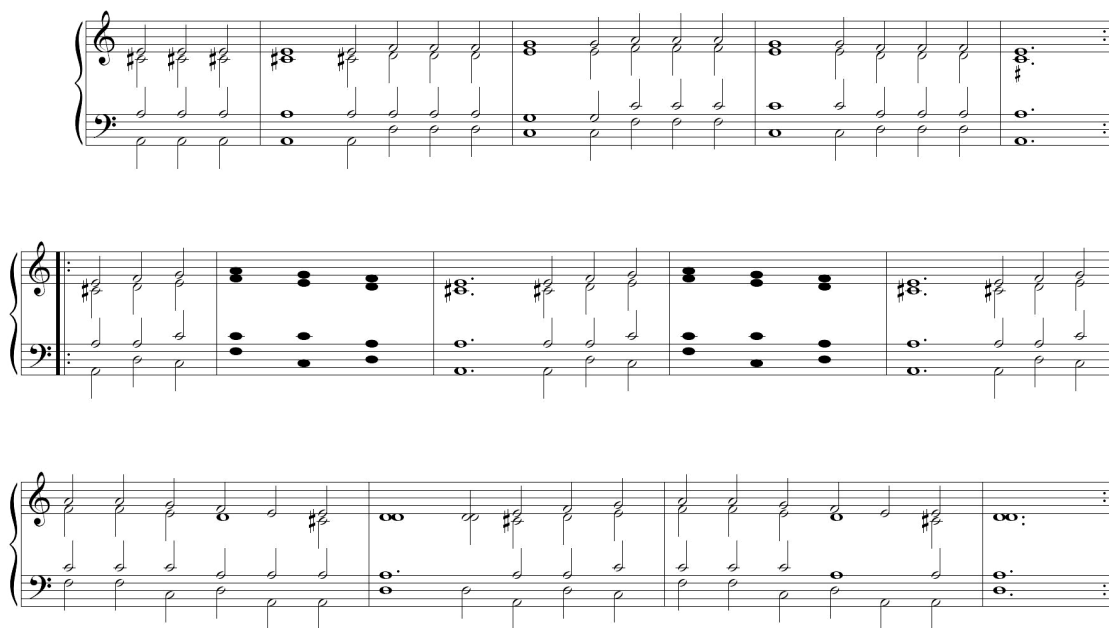
<sup>185</sup> TAMAYO DE VARGAS, Tomás: *Cifra, contra-cifra, antigua y moderna*, manuscrito (1612), E:Mn, Ms 8940.

<sup>186</sup> Véase, en especial, el capítulo Correa, apartado V.1.3.

mostrar hasta qué punto la notación de los elementos ternarios resulta “question mui entrincada” en la cifra hispana.

En cualquier caso, tras la proporción, es el signo **C** el que nos devuelve a la situación binaria anterior, sin que esta señal adquiera ningún tipo de significado de *tempo* absoluto. A este respecto, conviene recordar que en *El Maestro* de Luis de Milán, por ejemplo, a pesar de la amplia gama de caracteres de *tempo* que se emplean en el encabezamiento de las obras, la cancelación de la proporción se realiza siempre por medio de un único signo (en este caso **C**), con independencia del *tempo* de inicio.

En relación con el problema de la proporción, merece destacarse el caso de la *Pavana con su glosa* de Antonio de Cabezón (fol. 67). La pieza, que Pepe Rey ha puesto en relación con el texto de la *Pavana en loor de Nuestra Señora*<sup>187</sup>, está escrita en proporción menor, con tres mínimas o una semibreve perfecta al compás, y presenta dos secciones diferentes, una llana y otra glosada. Un cotejo de ambas secciones revela que el *ground* en el que se basa la pieza presenta, como es habitual, una hemiolia antes de la cláusula. En la parte llana, esa hemiolia debería reflejarse en tres compases constituidos por semibreves coloradas, imperfeccionadas, que el original obvia (ejemplo 1):



Ej.1: *Libro de cifra nueva*. Antonio de Cabezón, *Pavana con su glosa*, fol. 67.  
Notación con semibreves coloradas.

Este detalle de la *Pavana* plantea la posibilidad de que el mismo caso sea de aplicación en otras piezas o secciones ternarias, tanto del *Libro de cifra nueva* como de otras fuentes semejantes.

<sup>187</sup> REY, Pepe: “Música coral vernácula entre el Medievo y el Renacimiento”, *NASS*, XVII, 2011, p. 23-63.



Ilustr. 8: Luis Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva*, 1557, fol. 40v (=33v)  
*Tiento de octavo tono de Palero.*

En cuanto al problema del *tempo* y del compás, hay en el *Libro de cifra nueva* otro caso realmente excepcional en el *Tiento de octavo tono* de Francisco Fernández Palero (fol. 33v). La pieza se abre con el encabezamiento “\*Hase de tañer al compas mayor, hasta donde se muda el tiempo, y despues al compasillo\*” e incorpora el signo **C** en el compás 24 (ilustración 9). Tal situación ha dado lugar a diversas interpretaciones y transcripciones de la pieza por parte de Pedrell, Anglés, Jacobs y otros. En mi edición de la obra de Palero<sup>188</sup>, entiendo que **C** no puede interpretarse como señal de la mudanza de tiempo que indica el enunciado sino como restitución del tiempo inicial, según el uso de este signo en los demás casos. Así, en coherencia con el sentido musical, el compasillo debería introducirse en el compás 14, cuando entra en imitación un sujeto ligero, en semínimas y corcheas que contrasta con el sujeto inicial, grave, emparentado con la entonación del *saeculorum* de octavo tono. El compás mayor del principio se restituye entonces en el 24 mediante **C**, según se ha dicho, y se repite el mismo proceso, opcionalmente, en los compases 28 y 46. Lo que aquí encontramos es un raro documento musical en el que se

<sup>188</sup> FERNÁNDEZ PALERO, Francisco: *Obras para tecla*, ed. Andrés Cea Galán... La interpretación de la pieza conforme a estas premisas puede escucharse en mi grabación discográfica *Alabança de tañedores. Organistas en Andalucía (1550-1626)*...

alternan dos secciones en tiempo imperfecto pero en diferente compás o *tempo*, algo que había experimentado ya Alonso de Mudarra en el *Soneto a la muerte de la serenísima princesa doña María*, a manera de diálogo<sup>189</sup>. Hasta donde llega mi conocimiento, son éstos los primeros testimonios de una práctica asociada a la música instrumental en el ámbito hispano que perdurará hasta principios del siglo XVIII y que caracterizará, según fray Pablo Nassare, un cierto estilo o “ayre de España” en la interpretación<sup>190</sup>.

### III.2.3.- Figuras excepcionales

En el contexto métrico y rítmico descrito, conviene llamar la atención sobre la existencia de figuras o combinaciones de figuras no previstas por Venegas de Henestrosa en su declaración de cifra y que, por depasar las posibilidades gráficas del sistema, alteran algunos de los preceptos de interpretación que le son inherentes. Estas figuras excepcionales son:

- a.- pausas con valor de corchea;
- b.- pausa con valor de semicorchea;
- c.- figura de corchea con puntillo más semicorchea;
- d.- grupos de cuatro corcheas, con espacio extra entre la primera y segunda cifra;
- e.- grupos de tres figuras con espacio mayor que el ordinario entre las dos primeras;
- f.- ausencia de espacios en grupos de tres, cinco o siete notas, con cifras equidistantes;
- g.- grupos de seis cifras equidistantes;

Venegas sólo contempla en su declaración de la cifra las pausas de semibreve, mínima y semínima. La pausa (P) con valor de corchea (a) está presente de forma inequívoca, por ejemplo, en el *Tres* de Luis Alberto pero, sobre todo, en varias obras de Palero, como el *Primer Kyrie de Iosquin glosado* (c. 20), el *Séptimo tono sobre Cum Sancto Spiritu* (sección final) o el *Tiento de octavo tono* (c. 31-32, 36 y 60). Por su parte, la pausa de semicorchea (b) aparece una sola vez en el impreso, de nuevo en el *Séptimo tono sobre Cum Sancto Spiritu* de Palero (c. 30), asociada a una figura excepcional que se tratará más abajo.

En su edición del *Libro de cifra nueva*, dice Higinio Anglés, a propósito de las semínimas con puntillo:

“Algunas veces se hace muy difícil adivinar el original en la cuestión de las notas ♯ ♯ o ♯ · ♯ con puntillo. Así, en el nº 44 (tiento XVIII [de Antonio de Cabezón]) las notas deben ser ♯ ♯, y en el original se presenta la última nota tocando la línea divisoria del compás como si fuera corchea. Esto indica que no siempre que la cifra se encuentra tocando la línea divisoria del compás deba transcribirse como ♯ · ♯; queda, pues, con frecuencia como una solución *ad libitum*”<sup>191</sup>.

<sup>189</sup> MUDARRA, Alonso: *Tres libros de música en cifra para vihuela*, libro III, sin fol.





<sup>190</sup> Sobre esta cuestión y otras relacionadas con los cambios de tiempo en el repertorio hispano, CEA GALÁN, Andrés: “Pablo Bruna según fray Pedro de San Lorenzo: perspectivas para la interpretación de la música de los organistas aragoneses del siglo XVII”, *NASS*, XVI, 1, 2000, p. 9-34; CEA GALÁN, Andrés: “Ayre de España: zu Tempo und Stil in der *Escuela Música* von Fray Pablo Nassare”, *In Organo Pleno: Festschrift für Jean-Claude Zehnder zum 65. Geburtstag*, Luigi Colarile & Alexandra Nigito (Hrsg.), Peter Lang, 2007, p. 113-22. También, parte II, apartado III.1.8.4.


<sup>191</sup> *La música en la Corte de Carlos V...*, vol. 1, p. 185.



En efecto, aunque Venegas intenta codificar su uso en la declaración de la cifra, los problemas de los puntos de aumentación se presentan ya al nivel de las semínimas a lo largo del impreso. Por supuesto, no existe codificación alguna para el uso del punto de aumentación con valor inferior a la corchea. La única excepción es la aparición, por una sola vez, de la figura corchea con puntillo-semicorchea en el tiento de *Octavo tono* de Palero (c. 61) que, como una muestra, abre la posibilidad de aplicación de figuras semejantes en otros lugares sin especial indicación.

Los cuatro últimos casos de figuras excepcionales que he señalado (d, e, f, g) podrían ser achacados, en primera instancia, a simples imprecisiones tipográficas, por la compresión o dilatación de compases situados al final de un pautado o de una página, por ejemplo. Sin embargo, un análisis más detallado, me lleva a diferentes conclusiones.

En el *Tercer kyrie*, el grupo de cuatro notas con espacio entre la primera y la segunda (d) aparece tratado en imitación. Esto me induce a considerar este grupo rítmico como la figura , siguiendo otros ejemplos encontrados en las *Obras de música* de Cabezón, en las *Flores de música* de Manoel Rodrigues Coelho o en la *Facultad orgánica* de Francisco Correa y en parentesco con la figura  que encontramos en el impreso una sola vez, en el *Tiento de septimo tono sobre cum sancto spiritu* de Palero (compás 30). Además, estas figuras encuentran eco en otras ligaduras imposibles en notación mensural, como  y , que aparecen igualmente en el *Libro de cifra nueva*.

En los grupos de tres figuras con espacio extra entre la primera y la segunda (e), creo que es una opción posible interpretar el pasaje como , una variante poco frecuente en fuentes del siglo XVI, pero presente al menos en la *Facultad orgánica* de Francisco Correa.

Algunos grupos de tres cifras equidistantes (f) representan, sin duda, proporción sexquialtera, como puede constatarse por concordancias con el manuscrito MM 242 de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra. Así sucede, por ejemplo, en la *Salve* de Antonio de Cabezón, donde dos grupos de tres figuras equidistantes en el impreso se corresponden con dos compases de tres mínimas coloreadas bajo el signo de proporción en la copia manuscrita<sup>192</sup> (ilustraciones 9 y 10):

La presencia de seis cifras repartidas equidistantemente dentro de un compás (g) puede que deba ser interpretada también como sexquialtera en algunos casos. No obstante, una opción posible es la figura 3+3+2, cuya representación en la cifra resulta siempre problemática por la carencia de figura central, como se discute por extenso en otro lugar<sup>193</sup>.

<sup>192</sup> Para una transcripción de ambas versiones véase, respectivamente, ANGLÉS, Higinio: *La música en la Corte de Calos V...*, vol. II pg.142 y *Antología de organistas do século XVI*, Portugaliae Musica, XIX, transcripción de Cremilde Rosado Fernandes y estudio de Macario Santiago Kastner, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1969, p 127.

<sup>193</sup> Correa, V.1.3. También CEA GALAN, Andrés: “El ayrezillo de proporción menor en la *Facultad Orgánica* de Francisco Correa de Arauxo”, *NASS*, VI, 2, 1990, 9-23; CEA GALAN, Andrés: “Der ayrezillo de proporción menor...”



Ilustr. 10: Luis Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva*, 1557, fol. 53.  
Final de la *Salve Regina* de Antonio de Cabezón. Notación con cifras equidistantes.



Ilustr. 10: P:Cug, MM 242, fol. 34. Final de la *Salve Regina* de Antonio de Cabezón.  
Notación en mínimas coloradas.

Las figuras aquí descritas resultan, en efecto, extraordinarias en la notación en canto de órgano del siglo XVI. Además, al menos en el caso de la semínima ligada a semicorchea, nos encontramos ante una imposibilidad de representación en el sistema mensural, a no ser que aceptemos el auxilio del arco de ligadura entre las dos notas. Pero, como sabemos, ese arco de ligadura sólo se introducirá en la notación de canto de órgano en los albores del siglo XVII, constituyéndose en uno de los elementos característicos de la música vocal e instrumental en el “stil nouvo”<sup>194</sup>. Con estas premisas, la aparición de estas figuras en el *Libro de cifra nueva* se justifica por su orientación plenamente instrumental, sustentada en la práctica de la disminución, y por la utilización de un sistema gráfico, la cifra, capaz de representar tales matices notacionales. Sin duda, la aceptación de estas figuras en la música escrita en cifra no debía de ser unánime entre tañedores y compondores hispanos todavía a principios del siglo XVII. A esto se referirá Francisco Correa en su *Facultad orgánica* cuando diga:

“Algunos tañedores dizen mucho mal de la cifra, y una de las razones que dan es, que trae figuras que no se pueden cantar, v.gr. figura que vale 5, 7, 9 mínimas, semínimas, o corcheas, y no

<sup>194</sup> Sobre esta cuestión, entre otros, WOLF, Uwe: *Notation und Aufführungspraxis. Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in Italienischen Musikdrucken der Jahre 1571-1630*, Kassel, Merseburger, 1992.

advierten que quando ellos tañen su fantasía, les sucede el mismo caso a cada paso, porque como tengo advertido atrás, tenemos nosotros algunas más figuras de las 8 o 9 comunes”<sup>195</sup>.

No obstante, en otro lugar, Correa certifica que se trata de una práctica extendida entre tañedores de toda España:

“Advierto que en éste y en muchos destos discursos, uso de algunas figuras que no se hallan en canto de órgano, como de figura que vale cinco semínimas, cinco corcheas, y otras a este modo, lo qual é visto (sin ecepción) practicado en discursos en cifra, de los más eminentes maestros de órgano de nuestra España. De modo que nosotros tenemos más figuras de las ocho o nueve comunes. Puédese traduzir en canto de órgano, añadiendo otra figura conpetente, en el mismo signo en que está la tal de extraordinario valor”<sup>196</sup>.

Para Correa, la inclusión de tales figuras representa, de algún modo, la consecución a través de la cifra de la independencia del lenguaje instrumental de la tecla respecto a la música vocal y a su notación en canto de órgano. Esta será una de las vías para el reconocimiento del tañedor como “maestro de órgano” y como “maestro en la facultad” mediante su emancipación con respecto a los modelos vocales, lo que facilitará su elevación al grado de eminencia<sup>197</sup>.

A los ejemplos de las citas anteriores hay que añadir también la figura que “vale cinco semicorcheas”, que Correa señala en otro lugar recurriendo a argumentos semejantes:

“Advierto que en quiebros y redobles no ay número determinado de figuras, y assí se hallará en el compás 29 y 41 de este tiento [nº XXIX] un quiebro, cuyas primeras figuras valen cinco semicorcheas, assí por esta razón como por la que ya tengo dicha, que los maestros de órgano tenemos más figuras que los de capilla”<sup>198</sup>.

Estos quiebros “cuyas primeras figuras valen cinco semicorcheas” utilizados profusamente por Correa<sup>199</sup>, se corresponden en fisionomía con el “quiebro de mínimas” descrito por fray Tomás de Santamaría en su *Arte de tañer fantasía*, así como con numerosos ejemplos localizados en las *Obras de música* de Cabezón<sup>200</sup>. Su primera aparición en la música instrumental hispana se encuentra en las obras de Francisco Fernández Palero impresas en el *Libro de cifra nueva* que se acaban de comentar.

Por otra parte, las figuras excepcionales descritas conectan, en mi opinión, con la cuestión del “tañer con buen ayre” que trae a colación fray Tomás de Santamaría como una de las “condiciones que se requieren para tañer con toda perfección y primor”<sup>201</sup>. En

<sup>195</sup> CORREA DE ARAUXO, Francisco: *Facultad orgánica*, fol. 129v.

<sup>196</sup> CORREA DE ARAUXO, Francisco: *Facultad orgánica*, fol. 57r.

<sup>197</sup> Sobre todo ello, véase Correa, apartado II.5.

<sup>198</sup> CORREA DE ARAUXO, Francisco: *Facultad orgánica*, fol. 75v. Véase Correa, apartado V.2.2.

<sup>199</sup> Véase Correa, apartado V.2.2.

<sup>200</sup> SANTAMARÍA, Tomás de: *Arte de tañer fantasía*, fol. 47r. El “quiebro de mínimas” se llama en la *Facultad orgánica* “quiebro doblado” o “quiebro reiterado”. Según Correa “se deve hazer en principio de discurso o obra larga grave y en cosas de compás grave, como de diez y seis figuras al compás y de ay para arriba, y quando en estas obras huviere un semibreve (o mínimas a vezes) desocupado en el compás, sin glosa que estorve el hazerlo”. CORREA DE ARAUXO, Francisco: *Facultad orgánica*, Arte de poner por cifra, fol.16v. Tanto en la forma descrita por Santamaría y por Correa como en su forma invertida, esto es, ascendente, este ornamento aparece expresamente escrito en algunas piezas de las *Obras de música* de Cabezón. Véase, al respecto, el capítulo Cabezón, apartado IV.6.

<sup>201</sup> SANTAMARÍA, Tomás de: *Arte de tañer fantasía*, fol. 36v, 45v-46v.

el caso del *Libro de cifra nueva*, la dificultad de representación de puntos de aumentación en valores inferiores a la semínima reclama la existencia de un código interpretativo que posibilite la prolongación de determinadas notas, como se trata en otra parte<sup>202</sup>.

### III.2.4.- La cifra sin pautas

En un alarde de simplificación máxima, Luis Venegas de Henestrosa culmina su *Libro de cifra nueva* imprimiendo una pieza en cifra sin líneas de pautado (ilustración 11):

“Te matrem dei laudamus sin reglas, para muestra que se puede poner esta cifra sin reglas, aunque como agora se usan las pautas, que son de oja de lata, o de la de que hazen los cabos de agujetas, a la manera del papel plegado para moscador, es muy fácil y sin pesadumbre el apuntar, porque de una vez que se moja se pautu un pliego de papel”<sup>203</sup>.



Ilustr. 11: Luis Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva*, 1557, fol. 74.  
Te Matrem Dei laudamus, sin pautas.

Éste constituye un documento único, por sus características, en el panorama de la cifra hispana de los siglos XVI al XVIII. Sólo la *Intavolatura de cimbalo* de Antonio Valente de 1576 se presenta sin pauta, pero esto, por razones más ligadas al formato de *intavolatura* italiana en general que a una voluntad de simplificación. No obstante, creo que el ejemplo de Venegas es muestra, sin duda, de una práctica real para la copia o esbozo de piezas de improviso.

Mucho más tarde, la disposición de caracteres numéricos alineados sin pauta constituirá la base del sistema de tablatura universal “inventado” por Jean-Jacques Rousseau en su *Project concernant de nouveaux signes pour la musique* de 1742<sup>204</sup>, heredero, a su vez,

<sup>202</sup> Parte II, III.1.8.

<sup>203</sup> *Libro de cifra nueva*, fol. 75v. El “papel plegado para moscador” parece referirse a un papel plegado en forma de abanico, para su uso como mosqueador. Las “agujetas” son, en efecto, arrugas en el papel en el lenguaje del impresor.

<sup>204</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques: “Project concernant de nouveaux signes pour la musique, lu par l’Auteur

del sistema de notación para cantollano desarrollado por el franciscano parisino Jean-Jacques Souhaitty en 1677<sup>205</sup>.

### III.3.- Para tecla, harpa y vihuela

*Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela* tituló Venegas de Henestrosa a su impreso. “Libro primero de cifra nueva para los tres instrumentos”, reza el encabezamiento de la música en el mismo volumen. Esta dedicación a los tres instrumentos queda también patente en los textos preliminares, donde se contienen los grabados ilustrativos de las posiciones de la cifra en los trastes del instrumento de mástil, en el teclado y en la cabeza del harpa, además de capítulos específicos sobre aspectos técnicos, notacionales y sobre el temple, analizados más arriba<sup>206</sup>.

Con esa triple orientación instrumental, el *Libro de cifra nueva* se alinea junto a otras fuentes hispanas en los que tecla, harpa y vihuela se hacen igualmente presentes, aunque en desigual medida: los *Tres libros de música en cifra* de Alonso Mudarra, la *Declaración de instrumentos musicales* de fray Juan Bermudo, el *Arte de tañer fantasía* de fray Tomás de Santamaría y las *Obras de música* de Antonio de Cabezón, así como, de diferente modo y orden, para “harpa, guitarra y tecla”, en *Luz y norte musical* de Lucas Ruiz de Ribayaz. Aún, la asociación entre la música para tecla y la música para harpa queda también de manifiesto en las *Flores de música* de Manoel Rodrigues Coelho, en el *Compendio numeroso* de Fernández de Huete, en la *Escuela música* de fray Pablo Nassarre, en el *Livro de cyfra* de Oporto y, quizás, en el *Pensil deleitoso* de fray Antonio Martín y Coll. Por sus relaciones con el repertorio hispano, esta lista podría ampliarse a las fuentes napolitanas para tecla y harpa, como los *Diversi capricci per sonare* de Ascanio Mayone, las *Recercate & altri varij capricci* de Giovanni Maria Trabaci y, tal vez, el *Libro di ricercate* de Rocco Rodio<sup>207</sup>. La designación explícita o implícita “para tecla, harpa y vihuela” es, por tanto y en primera instancia, un proceder habitual en el panorama de la música instrumental hispana del siglo XVI, con extensiones, sobre todo de la pareja “tecla y harpa”, hacia los siglos XVII y XVIII.

Sin embargo, tal filiación no presupone una propuesta de transferencia transversal del repertorio entre las distintas familias instrumentales por parte de Venegas<sup>208</sup>. De lo dicho en el capítulo “Para passar la cifra antigua de la vihuela en ésta” del *Libro de cifra nueva*,

---

à l'Académie des Sciences, le 22 Août 1742”, en *Traité sur la musique*, Gêneve, 1781 y ROUSSEAU, Jean-Jacques: “Dissertation sur la musique moderne”, en *Traité sur la musique*, Gêneve, 1781.

<sup>205</sup> SOUHAITTY, Jean-Jacques: *Nouveaux élémens de chant, ou L'essay d'une nouvelle découverte qu'on a fait dans l'art de chanter*, París, 1677; SOUHAITTY, Jean-Jacques: *Essai du chant de l'église par la nouvelle méthode des nombres*, París, 1679. Sobre estas fuentes, véase Díaz de Guitián, apartado II.

<sup>206</sup> *Libro de cifra nueva*, Para subir y descender por la tecla, Para la mano izquierda y Para subir y descender por la vihuela, fol. 5v-6v.

<sup>207</sup> MAYONE, Ascanio: *Secondo libro de diversi capricci per sonare*, Napoli, 1609; TRABACI, Giovanni Maria: *Il secondo libro de ricercate & altri varii capricci...*, Napoli, Giacomo Carlino, 1615; RODIO, Rocco: *Libro de ricercate a quattro voci... con alcune fantasie sopra varii canti fermi*, Nápoles, Giuseppe Cacchion dall'Aquila, 1575. Sobre esta cuestión, entre otros, APEL, Willi: “Neapolitan links between Cabezón and Frescobaldi”, *Musical Quarterly*, 24, 4, october 1938, p. 419-37 y FABRIS, Dinko: “L'arpa a Napoli nell'epoca del Vicerego spagnolo”, en *De musica hispana et aliis, Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló*, Emilio Casares y Carlos Villanueva (coord.), Universidad de Santiago de Compostela, 1990, vol. 1, p. 241-62.

<sup>208</sup> Sobre esta cuestión, parte II, apartado I.2.

se infiere, en todo caso, una transferencia unidireccional, de la vihuela a la tecla y al harpa, pero no a la inversa:

“Atento a los muchos y eminentes músicos que ay de vihuela, assí estranjeros como Españoles de diferentes ayres y maneras de tañer, me pareció que sería bien abrir a los músicos de tecla y harpa la puerta de toda la música de vihuela, que ay impressa de cifra con esta declaración”<sup>209</sup>.

La idea se justifica por la carencia de un repertorio impreso para tecla semejante en cantidad y calidad al repertorio de vihuela y por la necesidad de proporcionar al organista un caudal de música suficiente para el servicio del culto, objetivo prioritario para Venegas de Henestrosa, según se dijo. John Griffiths, al analizar este asunto, estima en unos ochenta y cinco los libros de música para instrumentos de mástil publicados en Europa antes de 1557, mientras el repertorio de tecla no contaba con más de una veintena de impresos<sup>210</sup>. Esa desproporción se mantiene en términos semejantes en el caso español. Recordemos que, cuando aparece el *Libro de cifra nueva*, circulan ya por España los libros para vihuela de Luis de Milán, Luis de Narváez, Alonso de Mudarra, Enríquez de Valderrábano, Diego Pisador y Miguel de Fuenllana además, sin duda, de muchos de los impresos extranjeros para laúd. Mientras tanto, el repertorio impreso para tecla quedaba limitado al *Arte para aprender a tanger* de Gonzalo de Baena, de difusión quizá incluso limitada, más algunas fuentes llegadas de fuera, como la *Musica nova* de 1540 que Luis Venegas maneja para su edición. Es de suponer que estas cifras tendrían también su reflejo en la producción de manuscritos que, por desgracia, no podemos cuantificar.

El propósito de Venegas queda corroborado por la presentación en el *Libro de cifra nueva* de una colección de “tientos de vihuela”, tal como se ha mostrado más arriba. Estas piezas aparecen transcritas en cifra nueva y adaptados a la escritura del instrumento de tecla. Las transformaciones a las que se somete aquí al material original de Narváez, Mudarra, Valderrábano y Francesco da Milano deben entenderse en el contexto concreto explicado por Venegas y no, sin más, como el resultado de la aplicación de una política editorial errática, como supuso John Ward<sup>211</sup>. Y es que la apropiación de materiales ajenos para la elaboración de la fantasía propia, escrita o improvisada, también aflora en el caso de la música de compositores recopilada por Venegas:

“Será muy provechoso tener muchas entradas de coro de muy buenos autores, y finales para que no parezca tan mal la no buena fantesía en medio. Es buen aviso no tañer fantesía hasta saber muchas obras de coro, de adonde sale la buena fantesía”<sup>212</sup>.

No debe extrañar esta forma de proceder. Como una manifestación paralela a la de la música, la reelaboración de materiales ajenos también constituye uno de los pilares del ejercicio de la oratoria latina, a partir de las colecciones de *hypotypeses* tan en boga durante el siglo XVI. Con el objetivo de hablar latín, algo que sólo lograron unos pocos durante el Renacimiento<sup>213</sup>, lo que se impuso fue un método sencillo y eficaz consistente

<sup>209</sup> *Libro de cifra nueva*, Para passar la cifra antigua de la vihuela en ésta, fol. 7v.

<sup>210</sup> GRIFFITHS, John: “Venegas, Cabezón y la música “para tecla, harpa y vihuela”... Para un panorama bibliográfico pueden consultarse SARTORI, Claudio: *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1952 y BROWN, Howard Mayer: *Instrumental music printed before 1600*...

<sup>211</sup> WARD, John: “The editorial methods of Venegas de Henestrosa... Para otro punto de vista y un análisis de esas transformaciones, JAMBOU, Louis.: *Les origines du tiento*... p. 167ss.

<sup>212</sup> *Libro de cifra nueva*, Tabla de lo que se contiene en este primer libro, fol. 75v.

<sup>213</sup> Sobre esta cuestión, GIL FERNÁNDEZ, Luis: *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*,

en aprender de memoria una serie de textos paradigmáticos que, con las oportunas adaptaciones, podían acabar dando forma a composiciones nuevas<sup>214</sup>. Desde esta perspectiva, los fragmentos publicados por Venegas de Henestrosa como “entradas” y “finales” más las mismas piezas para vihuela transcritas para tecla constituyeron una verdadera colección de “hypotyposes musicales” a partir de la que elaborar nuevos discursos (semi)improvisados.

Es cierto que Venegas presenta una correspondencia entre la cifra nueva y las correspondientes posiciones en el mástil de la vihuela en dos grabados preparados al efecto (ilustraciones 3 y 12). Pero, de los textos que los acompañan, no puede inferirse, en mi opinión, una práctica de tañer en la vihuela directamente desde la cifra nueva. Siempre se habla de “pasar” o de “sacar” de la cifra antigua a la nueva, sugiriendo más bien un proceso de transcripción sobre el papel. No obstante, también es cierto que la aplicación de las cifras del instrumento de teclado al instrumentos de mástil tendría un precedente, aunque usando el sistema alfabético, en la *Musica instrumentalis deudsch* de Martin Agricola, publicada en 1529<sup>215</sup>. Sin embargo, tampoco parece probable que tales cifras se hubiesen usado de forma extensiva por parte de los laudistas.



Ilustr. 12: Luis Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva*, s.fol.  
Correspondencia entre la cifra nueva y la cifra para vihuela.

Por otra parte, ya se ha dicho que, entre las intenciones de Luis Venegas de Henestrosa, figura la utilización de esta cifra nueva también para cantar, para regir el coro y para componer, lo que queda patente en el capítulo específico dedicado a este asunto en los folios preliminares, ya estudiados.

Madrid, Tecnos, 1997, en especial, primera parte.

<sup>214</sup> Para un panorama sobre esta práctica, CEA GALÁN, María José: *Juan Lorenzo Palmireno. Discursos latinos*, Alcañiz-Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos, CSIC, 2009, p. CLXIIIss.

<sup>215</sup> AGRICOLA, Martin: *Musica instrumentalis deudsch ynn welcher begriffen ist, wie man nach dem gesange auff mancherley Pfeiffen lernen sol, Auch wie auff die Orgel, Harffen, Lauten, Geigen, und allerley Instrument und Seytenspiel, nach der recht gegründten Tabelthur sey abzusetzen*, Wittenberg, Georgen Rhaw, 1529. Sobre la posible influencia de la obra de Agricola en España, véase el capítulo *Livre plaisant*, apartado III.

Con estos elementos, queda claro que el título del *Libro de cifra nueva* no alcanza a plasmar la multitud de facetas que intenta abarcar el impreso. Desde luego, la expresión hispana “para tecla, harpa y vihuela” no puede equipararse, sin más, a las expresiones italianas del género “per ogni sorte de stromenti” que encontramos con frecuencia en colecciones de música instrumental y que se refieren, más bien, a la posibilidad de participación de instrumentos melódicos, de viento y de cuerda, en la ejecución del repertorio polifónico impreso generalmente en libros de partes. Tampoco se debe sucumbir a la tentación de una simplificación conceptual que asimile la obra de Venegas a la multitud de impresos italianos designados “per cantare et suonare”, ni limitarse a aducir meras razones comerciales para justificar su empresa editorial en este sentido. En el trasfondo de la cuestión, Luis Venegas de Henestrosa pretende ofrecer en su *Libro de cifra nueva* un sistema gráfico de representación de la música con ámbito universal, apto tanto para los instrumentos polifónicos como para las prácticas derivadas del “cantar” vocal e instrumental y para la composición. Esa orientación sitúa al *Libro de cifra nueva* en una perspectiva única en el panorama de las fuentes aquí estudiadas, con sólo un eco débil y a larga distancia en el *Luz y norte musical* de Lucas Ruiz de Ribayaz<sup>216</sup>.

Como demuestran las fuentes conservadas, la propuesta notacional de Venegas de Henestrosa encontrará plena aceptación en el ámbito de la tecla, como también del harpa, hasta mediados del siglo XVIII. En cambio, no será capaz de suplantar a la eficiente cifra para vihuela, laúd y guitarra, ni a los formatos en canto de órgano, que seguirán siendo utilizados para la representación de la música vocal y para los instrumentos melódicos de forma general. Esto no impide que la cifra fuese utilizada en ocasiones por los ministriles, como se sugiere en las *Obras de música* de Antonio de Cabezón y se confirma por un testimonio referido a los músicos del marqués de Santa Cruz en Lisboa. Estos ministriles disponían de “muchos libros de cifra y en ellos apuntados villanescas, motetes y otras diferencias, no olvidando las cantigas a la usança desde reyno”<sup>217</sup>. En esta misma dirección apunta también quizás el *Osanna* de la misa de Alonso Lobo copiado en cifra en el libro de polifonía número 6 de la catedral de Segovia, que se comentará en su lugar<sup>218</sup>. Mientras tanto, será Francisco Correa quien nos presente en su *Facultad orgánica* un claro testimonio de la utilización de la cifra para la composición, al menos en el ámbito de la música para tecla, lo que será confirmación de una propuesta ya presentada por el propio Luis Venegas<sup>219</sup>.

### III.4.- Erratas y variantes

Dejando aparte las transformaciones a las que se somete el repertorio de vihuela en el *Libro de cifra nueva*, las variantes que se puedan encontrar entre fuentes concordantes así como las singularidades notacionales que se han comentado más arriba, la obra de Venegas contiene también, como cualquier otro impreso, un determinado número de erratas, originadas durante el proceso de preparación de los materiales o durante el proceso mismo de confección de las planchas con tipos móviles.

<sup>216</sup> Véase Ribayaz, apartado II.

<sup>217</sup> Véase Fuentes perdidas, IX.

<sup>218</sup> Véase Segovia, apartado II.

<sup>219</sup> Véanse, parte II, apartado I.3.2 y Correa, III.1.



Por supuesto, el *Libro de cifra nueva* presenta una tabla de esas erratas que se presenta en el último folio<sup>220</sup>. Enumera unos cincuenta errores de impresión, que se amplían mediante una nota de carácter general que encabeza la relación:

“Adviértase que quando entre las cifras graves viniere cifra sobreaguda, o aguda, de manera que la voz dé salto desatinado, o al contrario quando entre sobreagudas, o agudas vinieren graves, o regrades de manera que dé gran salto que aquello es falta de impresión, mirése como la voz vaya más concertada”.

Esta advertencia previene, en efecto, de una deficiencia frecuente en esta cifra impresa, como es la presencia de cifras intrusas en el discurso lógico del contrapunto o de la glosa, bien sea por la colocación de un tipo erróneo por parte del cajista o por una mala impresión sobre el papel de los puntos o rasguitos del molde, como avisarán también tanto Hernando de Cabezón en las *Obras de música* como Francisco Correa en su *Facultad orgánica*.

Pero, además, Venegas ya incluyó en los textos preliminares del *Libro de cifra nueva* ciertas advertencias encaminadas a la detección y corrección de posibles errores:

“Una de las grandes perfecciones que tiene esta cifra es que [...] van las voces juntas en cada compás, una frontera de otra, lo qual es muy provechoso para los componedores, que verán claro lo que cada voz haze, y la manera que lleva, etc. y verse ha luego si está errada una obra, porque dando uno con dos, o con quatro, o siete, es falsa, y emendarse ha fácilmente”<sup>221</sup>.

El análisis de esta tabla de erratas, la comparación de las obras del *Libro de cifra nueva* que proceden de la música de componedores con sus correspondientes originales, el estudio de las concordancias del repertorio de tañedores, el análisis de las variantes que se producen en las piezas que contienen pasajes repetidos, más la simple observación de las leyes del contrapunto, me permiten elaborar la siguiente lista de errores detectables en el impreso, a la que me referí ya en mi edición de la música de Francisco Fernández Palero<sup>222</sup>:

- pautados cambiados de orden;
- compases repetidos;
- compases que faltan;
- ausencia de barra de compás;
- cifras cambiadas de orden;
- cifras en líneas erróneas;
- cifras que faltan;
- cifras erróneas;
- cifras cambiadas de octava, por defecto en la impresión de puntos y rasgos;
- cifras mal alineadas verticalmente;
- cifras mal repartidas espacialmente en el compás, por inclusión de semicorcheas, signos cromáticos, etc.;
- falta de pausas, alteraciones o vírgulas;
- falta de signos de compás o proporción;
- variantes en el discurso de la glosa;
- transposición de la obra.

<sup>220</sup> *Libro de cifra nueva*, Los errores que ay en este libro, fol. 76r.

<sup>221</sup> *Libro de cifra nueva*, Para cantar esta cifra, fol. 2v.

<sup>222</sup> FERNÁNDEZ PALERO, Francisco: *Obras para tecla*, ed. Andrés Cea Galán..., p. XXI.

Ha de tenerse en cuenta que la falta de uno o más números o pausas en la cifra original no sólo conlleva la falta de una nota o figura en ese lugar concreto sino que, siguiendo la lectura lineal de esa voz, provoca una alteración del valor de la figura precedente. Por otra parte, la existencia de cifras mal alineadas verticalmente o mal espaciadas dentro del compás provocan siempre pasajes deformados cuya reconstrucción resulta imprescindible para una recuperación efectiva de la música transmitida por el *Libro de cifra nueva*. Un caso concreto de deformación aparece prácticamente en todas las cláusulas glosadas del impreso, debido al descentramiento causado por la aparición de semicorcheas en esas formulas arquetípicas.

Estas observaciones no pretenden cuestionar la fiabilidad del impreso de Venegas de Henestrosa en la transmisión del repertorio que contiene. Antes bien, pretenden ser una guía útil para la detección de los problemas originados en lo que debió ser un proceso de edición complejo, largo y difícil. No olvidemos que Venegas tradujo a cifra nueva música originalmente escrita en diversos formatos notacionales: canto de órgano, cifra de vihuela y laúd más, sin duda, otros tipos de cifra para instrumentos de tecla y/o harpa<sup>223</sup>. Poco o nada de lo que nos presenta en el *Libro de cifra nueva* debió haber llegado a sus manos compuesto y copiado en la cifra nueva, algo que se intuye teniendo en cuenta la novedad que se otorga a este sistema de tablatura en el impreso.

#### IV.- A modo de conclusión

En el panorama de fuentes aquí estudiadas, no cabe duda de que el *Libro de cifra nueva* constituye un verdadero hito en la historia de la música hispana. Su valor no sólo estriba en el repertorio que nos trasmite, en gran parte como fuente única, sino en su orientación pedagógica, justificada en un contexto de expansión del ámbito eclesiástico por la carencia de tañedores para el culto e impulsada por un sentido de caridad cristiana y ejercicio de virtud.

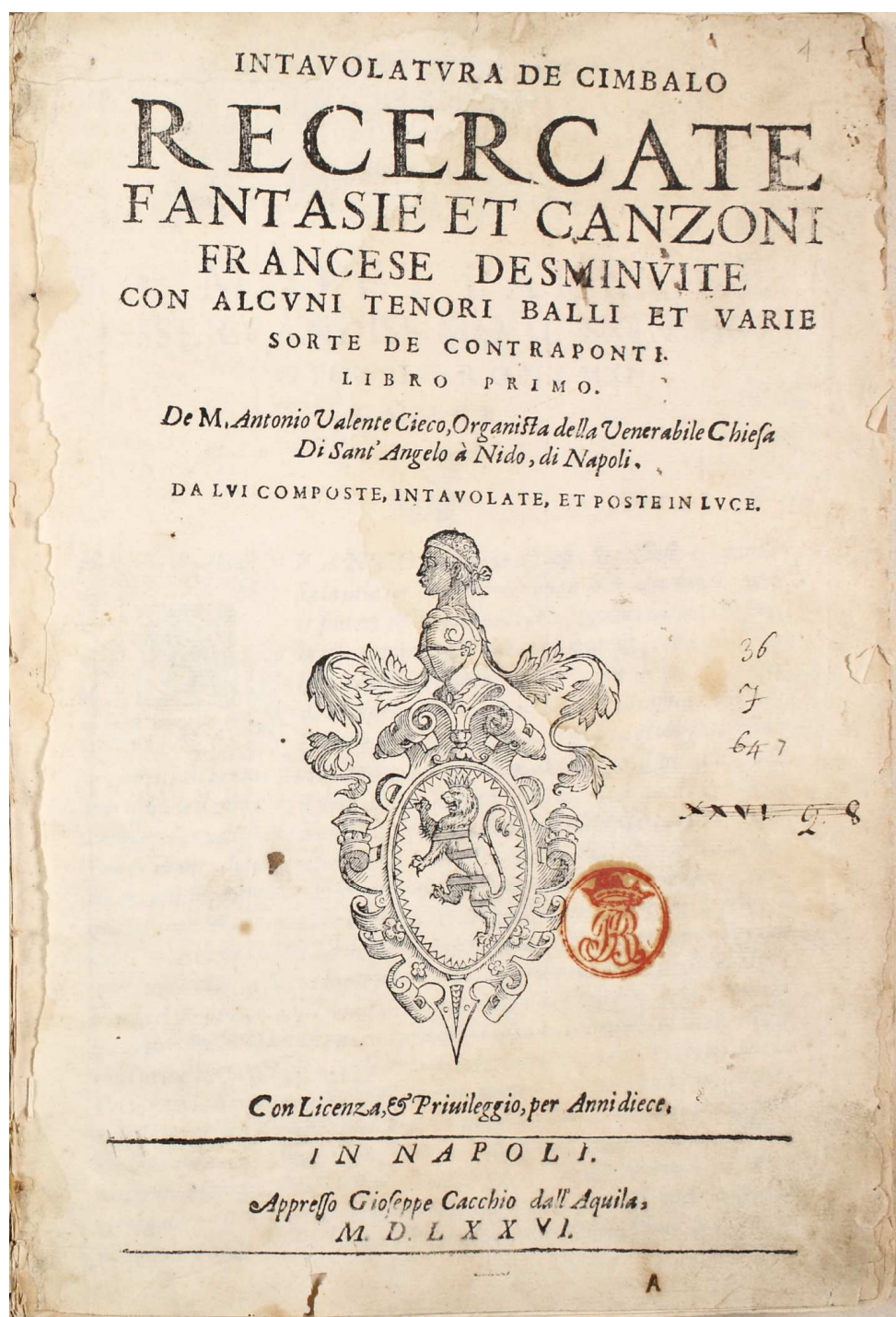
Acaso uno de los detalles de mayor interés de la cifra nueva radique en su capacidad para servir tanto a tañedores como a cantantes y a componedores. En este sentido, Venegas aparece como el promotor de una reforma integral de los sistemas notacionales y de los sistemas pedagógicos en el mundo musical de su tiempo. Mediante la cifra nueva, cantar y tañer aparecen como las dos caras de una misma moneda, algo que ilumina sobremanera nuestro conocimiento sobre las prácticas musicales del siglo XVI hispano.

Estos elementos sitúan a Luis Venegas de Henestrosa en paralelo con otra figura de enorme relieve aquí estudiada, la del franciscano fray Juan Bermudo. Relacionados ambos personajes con la ciudad de Écija, sus respectivas obras sitúan en esta ciudad de la Baja Andalucía la que pudo ser la verdadera “encrucijada de los organistas españoles del siglo XVI”<sup>224</sup>.

<sup>223</sup> Para una panorámica sobre esta cuestión, parte II, apartado I.5.3.

<sup>224</sup> Glosa aquí el título del mítico artículo de KASTNER, Macario Santiago: “Palencia, encrucijada de los organistas españoles del siglo XVI”, *AnM*, XIV, 1959, p. 115-64. Utilizo la expresión por vez primera en CEA GALÁN, Andrés: “Écija: encrucijada de los organistas españoles”, discurso de ingreso como académico correspondiente en la Real Academia de Ciencias, Letras y Artes Luis Vélez de Guevara de Écija (en prensa).

**VALENTE**



Ilustr. 1: Antonio Valente, *Intavolatura de cimballo*, 1576. Portada.

**ANTONIO VALENTE: *INTAVOLATURA DE CIMBALO***

Título: *Intavolatura de cimbalo. Recercate, fantasie et canzoni francese desminuite, con alcuni tenori, balli et varie sorte de contraponti. Libro primo.*

Autor: Antonio Valente ciego, organista della venerabile chiesa di Sant'Angelo à Nido di Napoli (portada)

Lugar: Nápoles (portada)

Año: 1576 (portada) y 1575 (colofón)

Impresor: Gioseppe Cacchio dell'Aquila (portada). "Laelius Sessa, Io. y Franciscus Lombardus. Naepoli, apud Giosephum Cacchium, 1575" (colofón)

Dedicatoria: Giovanni Geronimo Capece (fol. 2r)

[1576<sub>3</sub>]

Ejemplares:

I:Nn, Banc. Rari 1-D-12

El Reino de Nápoles estuvo bajo soberanía de la Corona de Aragón desde su conquista por el rey Alfonso V en 1442. Más tarde, a partir de 1503, su gobierno dependería directamente de la corona española, bajo los reinados de Carlos I, Felipe II, Felipe III, Felipe IV, Carlos II y Felipe V. Esta situación se mantendrá hasta 1734, con un breve paréntesis en 1707, cuando Nápoles cae bajo dominación austriaca. A partir de 1734, la presencia en Nápoles del monarca Carlos VII de Borbón, duque de Toscana e hijo de Felipe V, garantizó aún la presencia española y perpetuó la relación de aquel Reino con el gobierno de Madrid durante buena parte del siglo XVIII.

Así pues, la *Intavolatura de cimbalo* de Antonio Valente ve la luz en Nápoles durante el virreinato del español don Íñigo López de Mendoza, tercer marqués de Mondéjar (1512-1580). Estas circunstancias justifican suficientemente la presencia de la *Intavolatura de cimbalo* de Valente en este estudio sobre la cifra hispana. Pero tanto más cuando ésta es prácticamente la única fuente de música para tecla de origen italiano que utiliza un sistema de cifra numérica y no los formatos en partitura o en *intavolatura* para teclado, allí conocidos al menos desde principios del siglo XVI<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> La primera *intavolatura* para teclado impresa en Italia fue *Frottole intabulate da sonare organi* de Andrea Antico (Roma, 1517). La primera fuente impresa de música para tecla en partitura sería el *Libro di ricercate a quattro voci* de Rocco Rodio (Nápoles, Gioseppe Cacchio dall'Aquila, 1575). Para un panorama sobre las fuentes italianas para tecla, SARTORI, Claudio: *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1952; BROWN, Howard Mayer: *Instrumental music printed before 1600*, Harvard University Press, 1979; CALDWELL, John: "Sources of keyboard music to 1660", *NGD*, 17, p. 717-33; JUDD, Robert Floyd: *The use of notational formats at the keyboard: A study of printed sources of keyboard music in Spain and Italy c1500-1700, selected manuscript sources including music by Claudio Merulo, and contemporary writings concerning notations*, Ph. D., University of Oxford, Ann Arbor, UMI, 1989 y LADEWIG, James: "The Use of Open Score as a Solo Keyboard Notation in Italy ca. 1530-1714", en *Compendium of American*

La primera aproximación a la obra de Antonio Valente por la historiografía moderna fue la de Nino Caravaglios, en un artículo aparecido en 1916<sup>2</sup>. Con posterioridad, Willy Apel se refirió a las conexiones hispanas del repertorio napolitano para tecla, incluyendo a Valente, en su mítico artículo “Neapolitan links between Cabezón and Frescobaldi”, de 1938<sup>3</sup>, asunto sobre el que volverá Macario Santiago Kastner, especialmente en su edición de las obras de Rocco Rodio, publicada en 1958<sup>4</sup>. Una primera transcripción completa de la *Intavolatura de cimbalo* de Antonio Valente fue llevada a cabo por Joseph A. Burns para su tesis doctoral, defendida en 1953<sup>5</sup>. A este trabajo seguiría un artículo del mismo Burns, aparecido en 1959<sup>6</sup> y otro estudio de Apel sobre la escuela napolitana de tecla, en 1962, en el que la figura de Valente vuelve a ser abordada junto a la de sus sucesores Macque, Mayone y Trabaci<sup>7</sup>. En 1973 aparecería la primera edición comercial de la *Intavolatura de cimbalo*, publicada por Charles Jacobs en Clarendon Press<sup>8</sup>. Más tarde, Robert Floyd Judd también se ocuparía del impreso de Valente en su tesis doctoral sobre los formatos notacionales de la música de teclado, de 1989<sup>9</sup>. Recientemente, la obra de Valente ha sido objeto de nuevas consideraciones por parte de Mario Stephano Tonda y Diego Canizzaro en sus respectivas tesis doctorales de los años 2003 y 2004<sup>10</sup>. El mismo Tonda dedicó a algunos de los aspectos de la *Intavolatura* un artículo aparecido en 2005<sup>11</sup>, lo mismo que Canizzaro incidió sobre los nexos entre España e Italia, con especial énfasis en la obra de Valente, en otro artículo publicado en 2011<sup>12</sup>. La cifra de Valente fue objeto de atención secundario también en la tesis sobre notación de la música para teclado de Melissa K. Moll, de 2006<sup>13</sup>. Por su parte, también Johannes Ring presentó la obra de Valente en el contexto de la música napolitana hacia 1600 en un artículo aparecido ese mismo año<sup>14</sup>.

---

*Musicology, Essays in honor of John F. Ohl*, Enrique Alberto Arias y otros (ed.), Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 2000, p. 75-91. Para los aspectos notacionales de la *intavolatura* italiana para tecla y la partitura, APEL, Willi: *The notation of polyphonic music, 900-1600*, The Mediaeval Academy of America, Cambridge, Massachusetts, 1953, capítulos 1 y 2. También, parte I, apartado I.3.2.

<sup>2</sup> CARAVAGLIOS, Nino: “Una nouva *Intavolatura de Cimbalo* di Antonio Valente Cieco”, *Rivista musicale italiana*, 23, 1916, p. 491-508.

<sup>3</sup> APEL, Willi: “Neapolitan links between Cabezón and Frescobaldi”, *Musical Quarterly*, 24, 4, october 1938, p. 419-37.

<sup>4</sup> Rocco Rodio. *Cinque ricercate [è] una fantasia*, ed. Macario Santiago Kastner, Padova, Zanibon, 1958.

<sup>5</sup> BURNS, Joseph A.: *Neapolitan keyboard music from Valente to Frescobaldi*, Ph.D., Harvard University, Ann Arbor, UMI, 1953.

<sup>6</sup> BURNS, Joseph A. “Antonio Valente. Neapolitan Keyboard Primitive”, *JAMS*, XXII, 2-3, 1959, p. 133-43.

<sup>7</sup> APEL, Willi: “Die Suditalianische Clavierschule des 17. Jahrhunderts”, *Acta Musicologica*, XXXIV, 1962, p. 128-41.

<sup>8</sup> VALENTE, Antonio: *Intavolatura de cimbalo (Naples 1576)*, ed. Charles Jacobs, Oxford, Clarendon Press, 1973.

<sup>9</sup> JUDD, Robert Floyd: *The use of notational formats at the keyboard...*

<sup>10</sup> TONDA, Mario Stefano: *L'intavolatura de cimbalo del 1576 di Antonio Valente e la nuova “notazione in abaco”: studio et edizione*. Tesis, Università degli studi di Pavia, 2003; CANNIZZARO, Diego: *La musica per organo e clavicembalo nei regni di Napoli e di Sicilia tra XVI e XVII secolo*, tesis, Università degli studi di Roma “La sapienza”, 2004.

<sup>11</sup> TONDA, Mario Stefano: “Nuove osservazioni sull *Intavolatura di cimbalo* del 1576 di Antonio Valente”, *Informazione organistica*, XVII, 1-2, 2005, p. 3-21.

<sup>12</sup> CANNIZZARO, Diego: “Legami tra Spagna e Italia meridionale”, *RMS*, XXXIV, 2, 2011, p. 185-201.

<sup>13</sup> MOLL, Melissa K.: “A performer’s guide to keyboard notation from the Middle Ages to the beginning of the baroque”, DMA, University of OIwa, 2006, Ann Arbor, UMI, p. 422-6.

<sup>14</sup> RING, Johannes: “Am Fusse des Vulkans – Orgelkunst und und Kontrapunkt in Neapel um 1600”, *AnM*, 61, 2006, p. 55-80.

Todos estos trabajos se realizaron en base al único ejemplar hasta ahora conocido de la *Intavolatura de cimbalo* de Valente, el localizado en la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele de Nápoles con la signatura Banc. Rari 1-D-12<sup>15</sup>.

## I.- Antonio Valente, organista en el entorno napolitano

A decir verdad, los datos conocidos sobre la vida y actividad profesional de Antonio Valente siguen siendo muy escasos. Apenas sabemos, por lo que nos transmite su edición, que era ciego desde niño, que se dedicó al arte de la tecla, enseñando como maestro, y que ejerció como organista de la iglesia de Sant'Angelo a Nido (o Nilo) en Nápoles. Por documentos del archivo de esta iglesia publicados por Burns<sup>16</sup>, sabemos que sucedió en ese puesto a Fabio Vescovo en 1565 y que estuvo en el cargo hasta 1580, fecha en la que publica sus *Versi spirituali sopra tutte le note*<sup>17</sup>. Le sucedería en la organistía de Sant'Angelo Donato Martuccio<sup>18</sup>. Por testimonio de Scipione Cerreto, también sabemos que Valente no era napolitano de origen y que había muerto ya en 1601, al ser citado en la lista de “sonatori eccelenti d’Organo della Città di Napoli, che oggi non vivono”:

“Il Zagarro Napolitano.  
Gioan Tomaso di Maio Napolitano.  
Mattio di Lega Napolitano.  
Gian Battista Vitale detto del Principe Napolitano.  
Francesco detto lo Moro per antichità Napolitano.  
L’abate Pitigliano Napolitano.  
Fabrizio Gaetano Napolitano.  
Antonio Valente per antichità Napolitano.  
Nicolò Francese per antichità Napolitano.  
Agostino Bianco per antichità Napolitano”<sup>19</sup>.

Teniendo en cuenta que en varias fuentes se atribuye al apellido Valente un origen catalán o portugués<sup>20</sup>, con el testimonio de Cerreto queda abierta la cuestión sobre la verdadera naturaleza del autor de la *Intavolatura de cimbalo*.

Sea como fuere, esta lista constituye un punto de partida para el establecimiento de un panorama organístico napolitano en torno a las fechas de publicación tanto de la *Intavolatura de cimbalo* como de los *Versi spirituali* de Antonio Valente. Por aquel tiempo, regía la música en la Capilla Real de Nápoles el español Francisco Martínez de Loscos, que había sucedido en el cargo a Diego Ortiz en 1570. Francisco Salinas había

<sup>15</sup> Mi agradecimiento a la señora Angela Guida, bibliotecaria en la Biblioteca Nazionale de Nápoles, por su cortesía al facilitarme estos datos así como las oportunas reproducciones del original.

<sup>16</sup> BURNS, Joseph A.: *Neapolitan keyboard music from Valente to Frescobaldi*...

<sup>17</sup> VALENTE, Antonio: *Versi spirituali sopra tutte le note, con diversi canoni spartiti per sonar ne gli organi, messe, vespere et altri officii divini*, Napoli, Eredi di Mattio Cancer, 1580.

<sup>18</sup> CARAVAGLIOS, Nino: “Una nouva *Intavolatura de Cimbalo* di Antonio Valente Cieco”...

<sup>19</sup> CERRETO, Scipione: *Della prattica musica vocale, et strumentale*, Napoli, Iacomo Carlino, 1601, p. 159.

<sup>20</sup> Puede verse, CUARTAS, Augusto: *Apellidos catalanes. Heráldica de Catalunya*, Madrid, Alco, 1987 y MOGROBEJO, Endika de: *Diccionario Hispanoamericano de Heráldica, Onomástica y Genealogía (Adición al "Diccionario Heráldico y Genealógico de Apellidos Españoles y Americanos" por Alberto y Arturo García Carraffa)*, Bilbao, 1997, vol. 3, p. 238-9.

pasado por allí como organista tiempo atrás, entre 1553 y 1558<sup>21</sup>. En la iglesia de la Annunziata está como organista el flamenco Pietro van Harlem entre 1573 y 1579, siendo sucedido ese año por Giovanni de Macque. Sin embargo, la vida musical napolitana parece dominada en aquel momento, sobre todo, por la presencia de Carlo Gesualdo, príncipe de Venosa, persona que consiguió formar un potente círculo de músicos de primer orden en su entorno. Entre esos músicos se encontraban los teclistas Rocco Rodio, Scipione Stella y el mismo de Macque. A la sombra de este grupo, florecerán poco más tarde Ascanio Mayone y Giovanni Maria Trabaci, cuyas obras para tecla ven la luz en el periodo 1603-1615<sup>22</sup>.

En el ámbito napolitano, la edición de la *Intavolatura* de Valente sigue en el tiempo al *Libro di ricercate* de Rocco Rodio, impreso en partitura en 1575<sup>23</sup>. Ambas obras salieron de las mismas prensas de Giuseppe Cacchio dall'Aquila, impresor que mantuvo una intensa actividad editorial entre 1566 y 1593, y que, en el campo musical, habría de publicar también los libros de partes de los *Madrigali* de Manilio Caputi en 1592<sup>24</sup>.

La portada de la *Intavolatura de cimbalo* de Antonio Valente luce el escudo de armas de la familia Capece Piscicelli, duques de Capracotta, de las más importantes e influyentes de Nápoles, uno de cuyos miembros, Giovanni Geronimo, es dedicatario de la obra. Este personaje puede ser identificado con el hijo de Giovanni Battista Capece y Ortensia Caracciolo, llamado Giovanni Geronimo o Giovanni Girolamo, nacido en 1560 o poco antes<sup>25</sup>. En la epístola dedicatoria, Valente se refiere a él como interesado en la música y entusiasta de la pintura y la escultura y, en efecto, parece que cultivó estas artes, según testimonio de Scipione Ametrano en su obra *Della famiglia Capece*, publicada en Nápoles en 1603:

“Gio. Girolamo Capece: Può veramente dirsi ornamento de Cavalieri di suo tempo, perciochè oltra le sue belle lettere, e'l cavalcare, che così eccellentemente faceve, sapea di Musica, & di Pittura, & di intaglio egregiamente, si come d'alcune degne sue opere si può vedere”<sup>26</sup>.

Lo mismo refiere sobre el personaje Filiberto Campanile, cuando habla de la familia Capece en su libro sobre los escudos de armas napolitanos, de 1610:

“Gio. Gerolamo fu ornato di molte lettere, & anche eccellente nel cavalcare, nella musica, nella pittura, e scoltura, di cui si vedi a tempi nostri un Crucifisso dipinto nella capella de' Capeci in San Domenico”<sup>27</sup>.

<sup>21</sup> Para un panorama general de la historia de la música en Nápoles, conviene acudir en primer lugar al rico artículo, con extensa bibliografía, de FABRIS, Dinko: “Nápoles”, en *DMEH*, vol. 7, p. 953-70.

<sup>22</sup> MAYONE, Ascanio: *Primo libro di diversi capricci per sonare*, Napoli, 1603; MAYONE, Ascanio: *Secondo libro de diversi capricci per sonare*, Napoli, 1609; TRABACI, Giovanni Maria: *Ricercate, canzone francese, capricci, canti fermi...*, libro primo, Napoli, Constantino Vitale, 1603; TRABACI, Giovanni Maria: *Il secondo libro de ricercate & altri varii capricci...*, Napoli, Giacomo Carlino, 1615.

<sup>23</sup> RODIO, Rocco: *Libro de ricercate a quattro voci... con alcune fantasie sopra varii canti fermi*, Nápoles, Giuseppe Cacchio dall'Aquila, 1575.

<sup>24</sup> CAPUTI, Manilio: *Il primo libro di madrigali a IIII*, Nápoles, Giuseppe Cacchio dall'Aquila, 1592.

<sup>25</sup> Parece haber sido el segundo hijo del matrimonio. De los hermanos que le siguieron, Giovanni Antonio nació en 1562, Andrea en 1566, Eleonora en 1568, Cornelia en 1570 y Mario en 1576. Un árbol genealógico de la familia puede verse en el sitio <http://www.genmarenostrum.com/pagine-lettere/letterac/capece/CAPECE%20PISCICELLI.htm> (acceso noviembre 2013).

<sup>26</sup> AMETRANO, Scipione: *Della famiglia Capece, opera intitolata a Federigo Tommacello marchese de Chiusano*, Nápoles, Constantino Vitale, 1603, p. 45.



Sobre la existencia de ese crucifijo pintado por Giovanni Girolamo Capece da todavía cuenta fray Vincenzo Perrotta en su *Descrizione storica della chiesa e del monistero di S. Domenico Maggiore di Napoli*, publicada en 1828<sup>28</sup>:

“Cappella dell Crocefisso della famiglia Capece.

Questa cappella anticamente era dedicata a S. Giorgio, ed apparteneva alla nobilissima famiglia della Marra di Sedil Capuano. Nel 1549 la pretesero i Signori Capece di Sedil di Nido, e per evitar litigii fu loro ceduta. Oi è ricaduta al Convento per essersi estinta detta Famiglia. A destra e sinistra veggonsi due bei monumenti di marmo, uno di Berardo, e l'altro di Corrado Capece, e sul sarcofago di costui vedesi la statua in piedi. Il bel quadro del Crocefisso è opera molto stimata del Cavaliere Giovan Girolamo Capece, che riuscì eccellente Scultore, è Pittore [...]. Il prelodato Giovan Girolamo Capece fiorì nel 1570”.

En el monasterio de Sant Domenico Maggiore, donde se encontraba la capilla de los Capece con el crucifijo pintado por Giovanni Girolamo, residía, por cierto, fray Alberto Mazza, autor de la epístola al lector que aparece en la *Intavolatura de cimbalo* ponderando las virtudes del sistema de cifra inventado por Antonio Valente. Al menos en un documento de 1581, fray Alberto figura como organista de este convento napolitano<sup>29</sup>. De este modo, parece cerrarse un círculo de relaciones, en el que Giovanni Girolamo Capece, aún joven cuando se publica la *Intavolatura de cimbalo* en 1576, podría haber sido discípulo de Antonio Valente o de fray Alberto Mazza en el arte de la música en aquel entorno.

Giovanni Girolamo Capece se casaría con Luisa d'Egidio, con la que tuvo al menos una hija, Isabella, a la que se refiere también en términos elogiosos el referido Campanile:

“Isabella, il cui padre fu Giangerolamo hebbe la bellezza dell'ingegno, e dell'animo corrispondente a quella del corpo; onde di lei si leggono alcuni libri pii, da' quai si cava non poco frutto spirituale”<sup>30</sup>.

Ya a principios del siglo XVII, se localizan al menos dos organistas de apellido Capece en el Oratorio de San Felipe Neri de Nápoles: Alessandro Capece, en 1630, y Cesare Capece, en 1636<sup>31</sup>. Ignoramos, sin embargo, la relación que pudieran haber tenido con el dedicatario de la *Intavolatura* de Antonio Valente.

## II.- El contenido

A pesar de su enfoque inicialmente pedagógico, la *Intavolatura de cimbalo* de Valente se presenta, en esencia, como una colección de música para tañer que agrupa los géneros comunes en Italia en la segunda mitad del siglo XVI. Esta estructura como *opera omnia collecta*, común a otros impresos de música instrumental del sur de Italia,

<sup>27</sup> CAMPANILE, Filiberto: *L'armi, ovvero insegne de' nobili... que sono i discorsi d'alcune famiglie nobili, così spente, come vive del Regno de Napoli*, Napoli, Tarquinio Longo, 1610, p. 110.

<sup>28</sup> PERROTTA, fra Vincenzo: *Descrizione storica della chiesa, e del monistero di S. Domenico Maggiore di Napoli*, Napoli, Saverio Giordano, 1828, p. 44-45.

<sup>29</sup> SPAMPANATO, V.: *Vita di Giordano Bruno, con documenti editi e inediti*, Messina, 1921, p. 169, nota 1. A partir de ese documento de 1581, se deduce que, a propuesta del general de la Orden fray Paolo Constabile da Ferrara, fray Alberto Mazza, junto a otros frailes de Sant Domenico, fue desprovisto de su grado de bachiller.

<sup>30</sup> CAMPANILE, Filiberto: *L'armi, ovvero insegne de' nobili...*, p. 110.

<sup>31</sup> FABRIS, Dinko: “Nápoles”...

fue atribuida por Willi Apel a la influencia española en la zona, a partir de los modelos suministrados por el *Libro de cifra nueva* de 1557 y por las *Obras de música* de Antonio de Cabezón de 1578<sup>32</sup>.

Así, el libro de Antonio Valente contiene una *fantasia*, seis *ricercari* a cuatro y cinco voces (tonos 1º, 3º, 6º, 7º y 8º), dos de ellos en canon, una *Salve Regina* sobre *cantus firmus*, cuatro intabulaciones de *chanson*, siete series de *mutanze* sobre *tenori*, y dos *balli*<sup>33</sup>. La novena pieza del impreso lleva por título “Pisne dismunita d’Antonio Valente, autore delle sopradette ricercate”, con lo que se remacha la inscripción en la portada del impreso, según la cual las obras que contiene son “De M. Antonio Valente Cieco... da lui composte, intavolate, et poste in luce”. La expresión “d’Antonio Valente” sucede al título de las restantes piezas, excepto en los *balli* finales, simples arreglos de danzas a la moda.

Teniendo en cuenta la orientación pedagógica que se quería dar al impreso, hay que recalcar la ausencia de dúos, tríos, fabordones u otras piezas “para principiantes”, tal como las encontramos, por ejemplo, en los libros de Venegas de Henestrosa o de Cabezón. Esta ausencia es común al resto de fuentes italianas impresas o manuscritas que conocemos.

La epístola “ai lettori” de fray Alberto Mazza insinúa que Antonio Valente, cuando saca a la luz su *Intavolatura de cimbalo* estaba ya trabajando

“...ad complire l’intavolatura delle messe, & gl’altri divini officii insieme con alcuni scelti madrigali, motteti e fantasie bellissime che’ appresso si stamperanno, quando che l’Autore intenderá che queste vi siano state care”<sup>34</sup>.

Es posible que esa “intavolatura delle messe & gl’altri divini officii” constituyese el contenido fundamental de sus *Versi spirituali sopra tutte le note, con diversi canoni spartiti per sonar ne gli organi, messe, vespere et altri officii divini*, que imprime en partitura sólo cuatro años después, en 1580. Del resto de aquellos “madrigali, motteti e fantasie bellissime” no se tiene más noticia.

### III.- La cifra de Valente

Según fray Alberto Mazza en la epístola “ai lectori”, gracias al “speditissimo e facilissimo modo” inventado por Antonio Valente, no hay ya excusa para aquel que desee aprender algo de música:

“[...] co’l quale ciascuno quantunque ignorante a fatto d’ogni fondamento di musica potrà da se stesso senz’aiuto di maestro imparare a sonar el Cimbalo; invention con effetto divina ne d’altri mai più usata degna di esser pregiata non meno per la utilità ch’apporta quanto di essere ammirata per esser l’autore di essa Cieco da i soi teneri anni della pueritia”.

<sup>32</sup> APEL, Willi: “Neapolitan links between Cabezón and Frescobaldi...”

<sup>33</sup> Para un índice de contenidos, puede consultarse BROWN, Howard Mayer: *Instrumental music printed before 1600...* Para un comentario sobre esos contenidos, CANNIZZARO, Diego: *La musica per organo e clavicembalo nei regni di Napoli e di Sicilia...*

<sup>34</sup> *Intavolatura de cimbalo*, fol. 2v.

En apoyo de ello, aporta un testimonio concreto de las virtudes de esta tablatura en la formación de jóvenes “rudos”:

“[...] acciò che non pasano cose da non credersi non è molto ch’in certi giovani rozi, et che non conoscevano né note né tasti, si è vista una rara esperienza ch’appena con essercitio di dui mesi di pratica sopra quest’intavolatura, al improvviso sonano qual si voglia Canzone ch’intavolata in questo modo lor si proponga”.

Están aquí presentes, por tanto, los elementos de rapidez y eficacia en el aprendizaje del arte de tañer, incluso sin intervención de maestros y se describe, al mismo tiempo, la práctica de intabular “qual si voglia Canzone” para su interpretación de repente, tal como la había descrito ya en España fray Juan Bermudo, por ejemplo<sup>35</sup>.

Del testimonio de Mazza se desprende, además, que la cifra aquí usada tenía ya un itinerario relativamente largo en la docencia efectiva de Valente a sus discípulos:

“Onde l’Autore cosi bel secreto non era incont’al’cuno per pubblicare ma come diceva, lo riserbava a’ cari amici, & discepoli”.

“Cosi bel secreto” lo llama Mazza, detalle que nos presenta a la tablatura en su vertiente críptica, como un sistema exclusivo de aprendizaje desarrollado por Valente, una cifra “d’altri mai più usata” y que ahora se dispone a dar a la luz, constreñido por el temor a que su sistema, seguramente ya conocido por muchos, fuese plagiado:

“[...] ma poi vedendo che altri cercavano farsine inventori, & haver lode delle sue fatiche, s’è risoluto a comune utilità delli studiosi dare questi per hora”.

En efecto, la música de la *Intavolatura de cimbalo* viene precedida por una amplia explicación de los detalles de esta “nuova intavolatura”<sup>36</sup>, con ejemplos musicales pertinentes, dada la novedad del sistema en el panorama napolitano de su época:

“Prima per maggior facilità & comodità di quelli, quali vogliono imparare di sonare al cimbalo hò voluto fare questa nuova intavolatura in abaco, poi che la musica in altro non é composta, se non in detto abaco, è che ciò sia il vero, non si può accordare sorte di consonanza niuna, se prima non si sa la lontananza da una voce ad un’altra”.

De lo dicho cabe deducir que esta cifra es, en sí mismo, un formato de composición “in abaco”, por lo que cabe relacionarlo, por tanto, con el formato de cifra para harpa de Alonso Mudarra o con los sistemas de numeración interválica descritos por fray Pablo Nassarre<sup>37</sup>.

La correspondencia entre cifra y tecla viene resumida en la *Intavolatura* de Valente por medio de un grabado que representa, curiosamente, no un *cimbalo* sino un monacordio (*clavicordo*), instrumento éste ligado desde antiguo al aprendizaje de la tecla y a la práctica cotidiana del organista (ilustración 2). A cada tecla diatónica le viene asignada una cifra correlativa, desde 1 hasta 27. Las teclas negras se representan siempre por medio de la cifra diatónica inferior más el signo X, lo que es válido incluso para el D y

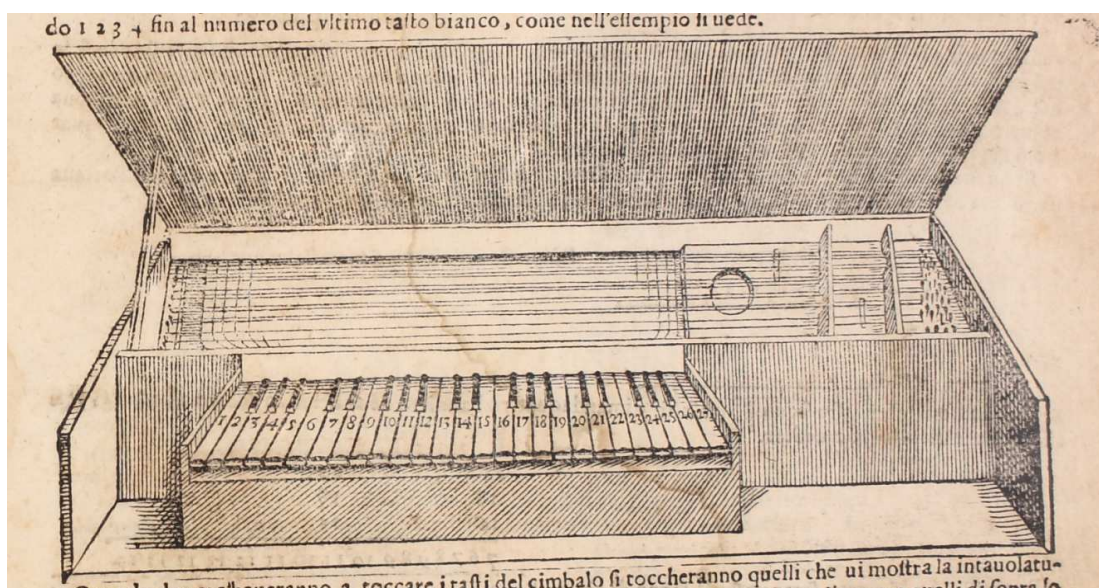
<sup>35</sup> Puede verse, Bermudo, apartado IX.1.

<sup>36</sup> *Intavolatura de cimbalo*, fol. 3r.

<sup>37</sup> Véanse, al respecto, Mudarra, apartados III.1 y III.3, y Nassarre, apartado I.2.

el E de la octava corta. No hay, por tanto, señal de bemol, según se presenta en la tabla siguiente:

C	C#	D	Eb	E	F	F#	G	G#	A	B	H
1		2x		3x	2		3		4	4x	5
6	6x	7	7x	8	9	9x	10	10x	11	11x	12
13	13x	14	14x	15	16	16x	17	17x	18	18x	19
20	20x	21	21x	22	23	23x	24	24x	25	25x	26
27											



Ilustr. 2: Antonio Valente, *Intavolatura de cimbalo*, 1576.  
Monacordio con cifras sobre el teclado.

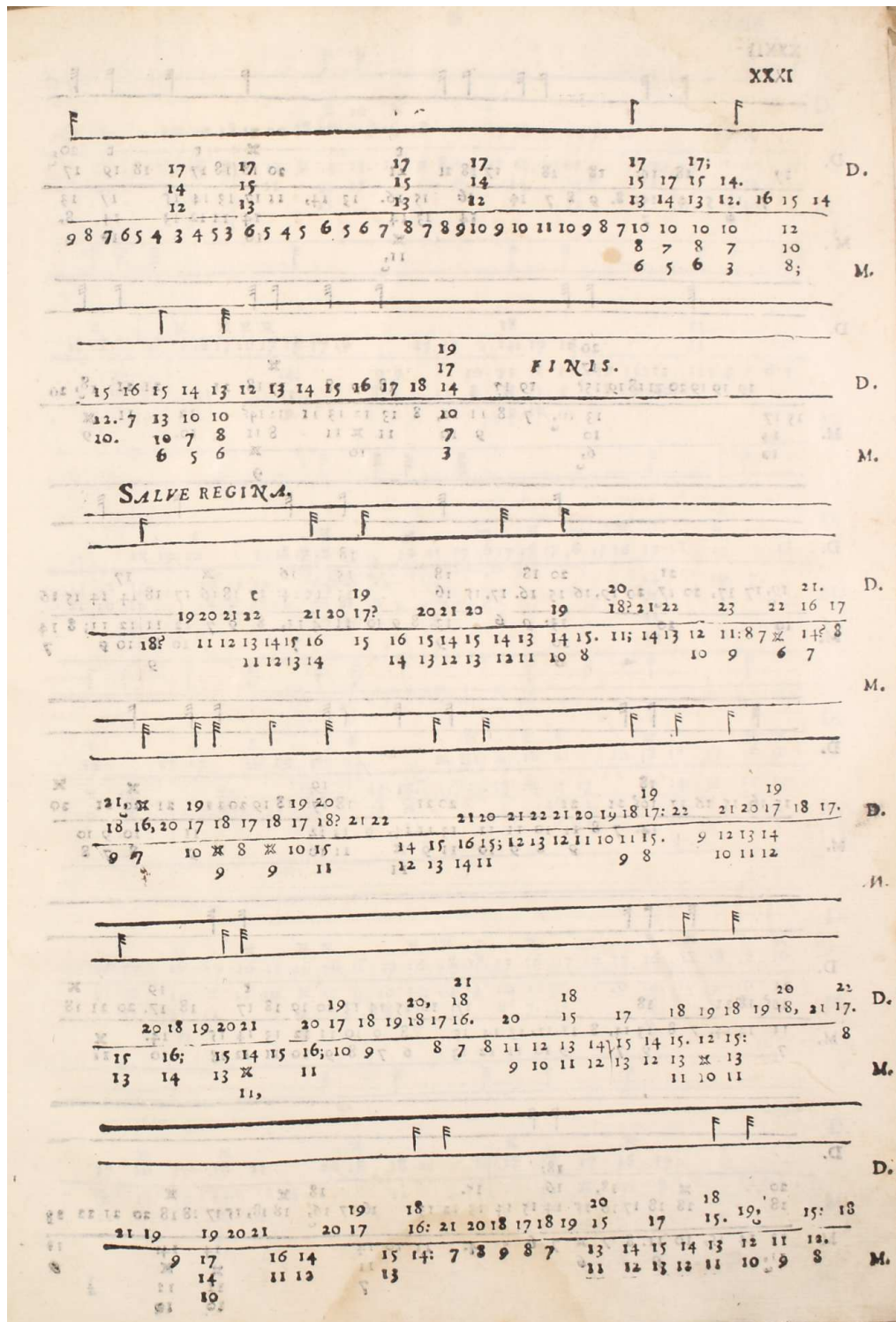
Aunque quienes han estudiado la *Intavolatura de cimbalo* de Antonio Valente insisten en relacionar estas cifras con las descritas por fray Juan Bermudo en su *Declaración de instrumentos musicales* de 1555, afirmo que el único elemento coincidente es el uso de una base numérica diatónica correlativa<sup>38</sup>.

De hecho, hay que considerar que, si esta base numérica es rara en Italia, no es, sin embargo, única. Recordemos que se encontraba también, de forma idéntica, en la *addenda* manuscrita al ejemplar de los *Balli d'arpicordo* de Giovanni Picchi (Venecia, 1621) que fuera del musicólogo italiano Oscar Chilesotti (1848-1916), según cita Johannes Wolf<sup>39</sup>. También, en su variante para harpa y para un ámbito D-d'', la encontramos en el manuscrito B-3802 de la Biblioteca del Conservatorio de Florencia,

<sup>38</sup> Sobre esta cuestión, véase ya desde parte I, apartado II.3 y, también, Bermudo, IX.2.1.

<sup>39</sup> WOLF, Johannes: *Handbuch der Notationskunde...*, vol. II, p. 266. El libro se encuentra actualmente en el fondo Chilesotti de la Biblioteca de Bassano del Grappa, Italia (I-BDGchilesotti). Sin embargo, parece que la supuesta *addenda* manuscrita ya no se encuentra en el volumen. Agradezco al Sr. Stefano Pagliantini, jefe de servicio de la citada biblioteca, las gestiones realizadas para la localización de la fuente.

de la segunda mitad del siglo XVII, como un eco de aquellas *tablatures* “comme font les italiens” citadas por Marin Mersenne en su *Harmonie Universelle* de 1636<sup>40</sup>.











Ilustr. 3: Antonio Valente, *Intavolatura de cimbalo*, 1576, p. 31.

<sup>40</sup> MERSENNE, Marin: *Harmonie universelle, contenant la theorie et la pratique de la musique*, Paris, Sebastien Cramoisy, 1636, livre troisième des instrumens à cordes, proposition XXIV, p. 171.

Hay, además, manifiestas diferencias entre la *intavolatura* de Valente y las cifras hispanas. En primer lugar, las cifras de Valente (ilustración 3) no se disponen sobre una pauta cuyas líneas representen voces, sino que se disponen encima y debajo de una línea única que marca el reparto de las cifras entre mano izquierda (M, *manca*) y mano derecha (D, *destra*). Así, en sentido estricto, la de Valente es una tablatura de posición, en la que las cifras se colocan siembre de grave a agudo, con los eventuales cruces de voces ya resueltos. Esta disposición permite también la ocasional incorporación de voces suplementarias en la composición, hasta alcanzar seis en las *botte* o acordes de consonancias. Esta flexibilidad en el número de voces, junto a la separación de manos, es característica de todas las *intavolaturas* italianas en formato de teclado con dos pautas superpuestas. Mientras tanto, en el ámbito hispano, la separación de manos sólo se establece en las cifras para harpa y la incorporación de voces extra sólo puede realizarse mediante la colocación de cifras en líneas adicionales por encima o por debajo de la pauta.

Otra particularidad de la cifra de Valente es la ausencia absoluta de barras de compás. La música de la *Intavolatura de cimbalo* se mueve dentro de los límites binarios habituales en otras tablaturas y utiliza sólo una vez, en la página 29, un signo de proporción (**C $\frac{3}{2}$** ). Sin embargo, no surgen dudas sobre la interpretación rítmica de la música, ya que incorpora el sistema de señales de valor sobrepuestas a las cifras que nos es conocido por las fuentes italianas en tablatura para laúd. En cuanto a estas señales de duración, en la recapitulación final del texto introductorio a la *Intavolatura*, añade Valente unas interesantes observaciones para aquellos que desconocen el sistema mensural, que resumo en la tabla 1:

Tabla 1: Antonio Valente, notación rítmica		
Semibrevis		tutti quelli numeri andaranno tardi
Minima plus croma		
Minima		la mita più presto
Seminima plus croma		
Seminima		la mita più presto, e questo è l'andar di seguito
Croma		la mita più presto
Semicroma		la mita più veloce e quanto più si può
Semidisemicroma		

Como puede verse, la expresión “la mita più veloce e quanto più si può” parece remitir a los criterios de velocidad máxima que encontraremos algo más tarde en la *Facultad orgánica* de Francisco Correa<sup>41</sup>.

<sup>41</sup> Véase Correa, apartados II.5 y V.1.1.

Para situaciones polifónicas más complejas, como las que se ofrecen sobre todo en los *ricercari*, Valente incorpora signos especiales para indicar el valor de cifras aisladas sin necesidad de recurrir a ningún tipo de señal de ligadura (tabla 2):

Tabla 2: Antonio Valente, ligaduras	
Brevis	?
Semibrevis plus minima	⋮
Semibrevis	:
Minima plus croma	⌣
Minima	•
Seminima plus croma	⌢
Seminima	,
Croma	⌣

Entre éstas, merece especial mención la ligadura de *minima plus croma*, ajena al sistema mensural tradicional y perteneciente, por tanto, al ámbito de las figuras excepcionales de la notación instrumental en tablatura, introducidas en la praxis a partir de mediados del siglo XVI<sup>42</sup>.

Tratándose de una *Intavolatura de cimbalo*, no sorprende la manifiesta ausencia de signos de pausa o *sospiro*, que aparecen sólo de forma muy ocasional en el libro, bajo el signo  $\hat{\wedge}$ . Es ésta, acaso, otra característica que conecta la cifra de Valente con la tradición italiana del formato para teclado sobre dos pautas superpuestas, en el que el uso de silencios resulta restringido por innecesario.

En la *Intavolatura de cimbalo* de Valente aparece un sólo tipo de signo para indicar ornamentos (t), cuya interpretación no se describe en ningún momento.

#### IV.- Valoración final

La *Intavolatura de cimbalo* de Antonio Valente (1576) es el último “libro de cifra nueva” que aparece en el mundo hispano, siguiendo la estela de los impresos de Gonzalo de Baena (1540), Alonso de Mudarra (1546), fray Juan Bermudo (1550-1555) y Luis Venegas de Henestrosa (1557). Cada uno de estos autores realizó una aportación única y significativa al problema de la notación de la música para instrumentos de tecla, siempre con el fin de proporcionar una herramienta de mayor eficacia en el proceso de enseñanza-aprendizaje.

Sin duda, el éxito de cada una de estas empresas dependió del grado de eficacia demostrado por el sistema. Así, sólo la cifra nueva de Venegas de Henestrosa lograría

<sup>42</sup> Véase Venegas, III.2.3; Cabezón, IV.6 y Correa, V.1.4.1, V.1.4.2 y V.2.2.



establecerse como sistema universal en el ámbito hispano, alcanzando una notable difusión espacial y temporal hasta mitad del siglo XVIII. De otros sistemas, como los de numeración continua de Bermudo, aún podrá seguirse la pista, difusa en verdad, hasta la segunda mitad del siglo XVII<sup>43</sup>. Los formatos particulares de Baena o Mudarra quedarán como intentos más bien aislados cuya difusión sólo podemos calibrar a partir de testimonios indirectos como los de fray Juan Bermudo.

En el caso de Antonio Valente, el simple hecho de que los *Versi spirituali* aparezcan ya en partitura, apenas cuatro años después de haber impreso la *Intavolatura de cimbalo*, muestra, a mi parecer, un cambio de orientación significativo en los propósitos editoriales esbozados por fray Alberto Mazza en su epístola “ai lettori”. Es posible que su cifra, diseñada en principio como instrumento pedagógico, hubiese sido juzgada inapropiada para la representación de música con un destino más profesional. O bien que, explicado el modo de proceder en el cifrar en la *Intavolatura de cimbalo*, fuese ya suficiente con presentar la música de los *Versi* en notación de canto de órgano, dejando libertad al tañedor para trasladarla a esta cifra o a cualquiera otra.

En cualquier caso, es significativo que ninguna de las fuentes teóricas que abordan cuestiones relacionadas con la notación de la música de tecla o la práctica de los organistas en Italia, como las de Diruta, Banchieri o Antegnati<sup>44</sup>, haga alusión a sistemas de cifra numérica para el teclado. Incluso Scipione Cerreto, que cita a Valente en su libro *Della prattica musica vocale et strumentale*, según se dijo arriba, ignora tales sistemas, a pesar de dedicar los capítulos finales de la obra a la explicación de las tablaturas para diversos instrumentos de mástil: *liuto*, *chitarra*, *lira in gamba* y *viola da gamba*<sup>45</sup>.

Junto a todo esto, digamos que la difusión de la cifra de Valente resulta apenas medible por el testimonio manuscrito incluido como *addenda* al ejemplar de los *Balli d'arpicordo* de Giovanni Picchi, ya citado. Las demás fuentes manuscritas e impresas para teclado de los siglos XVI y XVII que se han conservado en Italia utilizan, sin excepción, el formato de partitura o la tradicional *intavolatura* italiana sobre dos pautados. La eficacia de ambos sistemas parece incuestionable, a juzgar por su proyección espacial y temporal y en confrontación con los sistemas en cifra en aquella península<sup>46</sup>. Tampoco parece que la cifra de Valente alcanzara especial difusión en la Península Ibérica. No obstate, se sabe que un ejemplar de la *Intavolatura de cimbalo* llegó, como una curiosidad más entre tantas, a la biblioteca del rey João IV de Portugal<sup>47</sup>.

<sup>43</sup> Véanse los capítulos dedicados a los manuscritos Senorami y Escornalbou, además de Nassarre, I.2.

<sup>44</sup> DIRUTA, Girolamo: *Il Transilvano, dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et istromenti da penna*, Venecia, Giacomo Vincenti, 1593 y *Seconda parte del Transilvano*, Venecia, Alessandro Vincenti, 1609; BANCHIERI, Adriano: *Il organo suonarino*, Venecia, Ricciardo Amadino, 1605 (2ª ed. 1609, 3ª ed. 1611) y ANTEGNATI, Constanzo: *L'Arte organica*, Brescia, F. Tebaldino, 1608.

<sup>45</sup> CERRETO, Scipione: *Della prattica musica vocale, et strumentale...*, libro cuarto, capítulos 8-11.

<sup>46</sup> No se consideran aquí, por supuesto, los manuscritos en tablatura alemana para tecla conservados en la Biblioteca Nazionale de Turín, copiados tal vez para la familia Fugger hacia 1639. Para una descripción de esta fuente, MISCHIATI, Oscar: “L'intavolatura d'organo tedesca della Biblioteca Nazionale di Torino”, *L'Organo*, 4, 1, 1963, p. 1-154. También, FELICI, Candida: *Musica italiana nelle Germania del Seicento: I ricercari di intavolatura d'organo tedesca di Torino*, Firenze, L. Olschki, 2005.

<sup>47</sup> *Primeira parte do index da livreria de musica de el rei D. Joao IV*, Lisboa, 1649. Ed. facsímil, Lisboa, Academia Portuguesa da Historia, 1967, p. 113: “Intavolatura de Cimbalo. Recercate, Fantesias & Canções Frãcesas com alguns bailes, & varias sortes de contraponto de M. Antonio Valente Cieco. Lib. 1”. Sobre los fondos de música para tecla de esta biblioteca, véase parte I, apartado III.2.



**CABEZÓN**

## COMPENDIO DE MUSICA.



Diferencias sobre el Villancico, de quien te me  
enojo Isabel



Ilustr. 1: Obras de música, 1578, fol. 193v.

**ANTONIO DE CABEZÓN: *OBRAS DE MÚSICA***

Título: *Obras de música para tecla, harpa y vihuela de Antonio de Cabeçón, músico de la cámara y capilla del rey don Philippe nuestro señor, recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabeçón su hijo, ansi mesmo músico de cámara y capilla de su magestad.*

Autor: Hernando de Cabezón.

Dedicatoria: “Dirigidas a la S.C.R.M. del rey don Philippe nuestro señor”.

Impresor: Francisco Sánchez (portada)

Lugar: Madrid (portada)

Año: 1578 (portada)

Privilegio: El Pardo, 21 de septiembre de 1575

Tasa: Madrid, 2 de agosto de 1578

[1578<sub>3</sub>]

Ejemplares:

E:E, 14-IV-23 (1º)

E:Mn, R-3891

E:M Biblioteca Francisco Zubáburu, IV-207

B:Br, Fetis 2.000 C (RP)

D-B, Mus.ant.pract.C10

I: Nc

MEX:Biblioteca José María Lafragua de la BUAP, BL CB046998

US:Wc, M7.C145 O2 (Case)

GB:Lbm (incompleto)

F:Pthibault (¿localización actual?)

E:Biblioteca de Jesús de Monasterio (¿localización?)

D:Biblioteca de Edit Picht-Axenfeld (¿localización?)

D-W, 5.2 Musica 2º (¿perdido?)

E:Bu (perdido)

D:Rp, colección Carl Proske (inexistente)

La importancia atribuida a la figura de Antonio de Cabezón en el panorama de la música europea ha propiciado que tanto su vida como su obra hayan sido objeto de estudio para musicólogos e intérpretes de las más variadas procedencias y orientaciones. Hilarión Eslava, en su *Museo orgánico español* de 1853, ya citó la referencia a las *Obras de música* de Antonio de Cabezón que trae Nicolás Antonio en su *Bibliotheca hispana nova*<sup>1</sup>, asegurando que “estas obras, que no había yo podido hallarlas en

<sup>1</sup> ANTONIO, Nicolás: *Bibliotheca hispana nova sive Hispanorum Scriptorum qui ab anno MD. Ad MDCLXXXIV floruerunt notitia*, Madrid, Joachin de Ibarra, 1783-8, p. 106: “Antonius Cabezón, Matritensis, Philippi Regis Hispaniarum II. a sacris minister, & cubicularius musicus, reliquit filii cura

España, las encontré en la Real Biblioteca musical de Berlín, donde tuve la satisfacción de verlas y examinarlas”<sup>2</sup>. Sin embargo, sería August Gottfried Ritter, quien afrontara la tarea de copiar, ya en 1881, un ejemplar de las *Obras de música* de Antonio de Cabezón, preparando transcripciones de algunas de las piezas para ser publicadas en su *Zur Geschichte des Orgelpiels* de 1884<sup>3</sup>. En esa etapa pionera, conviene recordar también el interés de Jesús de Monasterio quien, alentado por el contacto con Felipe Pedrell, abordó la transcripción de algunas piezas de Antonio de Cabezón en 1894, si bien extraídas esta vez del *Libro de cifra nueva* de Luis Venegas de Henestrosa<sup>4</sup>. Pero sería al propio Felipe Pedrell a quien corresponderá el mérito de haber publicado una primera edición, aunque incompleta, de las *Obras de música* de Antonio de Cabezón en los años 1895-98<sup>5</sup>.

Coincidiendo con el cuarto centenario de la muerte de Cabezón, en 1966, el Instituto Español de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas reeditó la versión de Pedrell, corregida y revisada por Higinio Anglés<sup>6</sup>. Falta de la parte correspondientes a los *glosados*, éstos aparecerían en una edición separada, publicada por María Asunción Ester-Sala en 1980<sup>7</sup>. Mientras tanto, Charles Jacobs daba a la luz una edición en cinco volúmenes, aparecidos entre 1967 y 1986, incluyendo no sólo las piezas de Antonio de Cabezón de sus *Obras de música* sino también las publicadas por Venegas de Henestrosa y las contenidas en el manuscrito MM 242 de la Biblioteca de la Universidad de Coimbra<sup>8</sup>. Más recientemente, y espoleadas esta vez por la celebración del quinto centenario del nacimiento de Cabezón en 2010, ha aparecido una nueva edición de las *Obras de música* publicada por la Institución Fernando el Católico<sup>9</sup>, así como una antología de piezas de Cabezón preparada por Gerhard Doderer y Miguel Bernal para la editorial Bärenreiter<sup>10</sup>. Mientras, la edición de *Obras de música* iniciada

---

edendum apud Franciscum Sanchez typographum: Libro de Música para tecla, harpa, y viguela. Matriti 1578. in folio”.

<sup>2</sup> ESLAVA, Hilarión: *Museo orgánico español*, Madrid, 1853, p. 6.

<sup>3</sup> RITTER, *Zur Geschichte des Orgelpiels, vornehmlich des deutschen, im 14. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts*, 2 vol., Leipzig, Max Hesse's Verlag, 1884. Sobre el trabajo de Ritter y su copia de las *Obras de música*, conservada en el Departamento de Música de la Biblioteca Nacional de Francia (F:Pn, Res. F. 1200; Bob. 2861.Ritter: 1881), JAMBOU, Louis: “August Gottfried Ritter (1811-1885). Un eslabón en la transmisión de la música antigua”, *NASS*, 24, 2008, p. 97-105. Al parecer, esta copia de Ritter había sido puesta en venta por el anticuario berlinés Leo Liepmannssohn en 1889.

<sup>4</sup> Esas transcripciones quedarían inéditas, según cuenta Higinio Anglés en *La música en la Corte de Carlos V, con la transcripción del “Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela” de Luys Venegas de Henestrosa*, ed. Higinio Anglés, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944 (2ª ed. 1984), vol. 1, p. 144. Sobre la misma cuestión, también GARCÍA VELASCO, Mónica: “Monasterio, Jesús de”, *DMEH*, vol. 7, p. 664-76.

<sup>5</sup> PEDRELL, Felipe: *Hispaniae Schola Musica Sacra. Opera Varia*, vol. III, IV, VII y VIII, *Antonius a Cabezón*, Barcelona, Juan Bautista Pujol, 1895-1898.

<sup>6</sup> CABEZÓN, Antonio de: *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, ed. Higinio Anglés, Monumentos de la Música Española, XXVII-XXIX, 3 vol., Barcelona, CSIC, 1966 (2ª ed. 1982).

<sup>7</sup> CABEZÓN, Antonio de: *Glosados*, ed. María Asunción Ester-Sala, Madrid, Unión Musical Española, 1980.

<sup>8</sup> *The collected works of Antonio de Cabezón*, ed. Charles Jacobs, 5 vol., New York, Institute of Medieval Music, 1967-86.

<sup>9</sup> CABEZÓN, Antonio de: *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, ed. Javier Artigas Pina, Gustavo Delgado Parra, Antonio Ezquerro Esteban, Luis Antonio González Marín, José Luis González Uriol y José Vicente González Valle, 4 vol., Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010.

<sup>10</sup> *Antonio de Cabezón. Ausgewählte Werke für Tasteninstrumente*, ed. Miguel Bernal Ripoll y Gerhard Doderer, 4. vol., Kassel, Bärenreiter, 2010.

por Claudio Astronio en 2001 sigue inconclusa<sup>11</sup>. La música de Antonio de Cabezón ha aparecido también en otras muchas ediciones y antologías. De las dedicadas en exclusiva a su música, destaco las publicadas por Macario Santiago Kastner<sup>12</sup>, por Max Drischner y por Norbert Dufourcq<sup>13</sup>. Existe, además, una copia digital completa de las *Obras de música* en formato de partitura realizada por Shigekazu Nimura, libremente accesible en internet<sup>14</sup>.

En 2008 también se publicó una edición facsímil del ejemplar de *Obras de música* conservado en la Biblioteca “José María Lafragua” de la Universidad Autónoma de Puebla (México)<sup>15</sup>. Además, al menos otros dos ejemplares originales son accesibles en internet: los conservados en la Biblioteca Nacional de España en Madrid y en la British Library de Londres<sup>16</sup>.

Por lo que respecta a la bibliografía de Antonio de Cabezón, sigue siendo imprescindible acudir, sobre todo, a la monografía de Macario Santiago Kastner, publicada en alemán en 1977 y traducida al castellano por Antonio Baciero en 2000<sup>17</sup>, donde se recogen datos publicados por el mismo Kastner en artículos precedentes<sup>18</sup>, complementando todo ello con algunos datos aportados por Nicolás López Martínez y Maurino Alonso Cantarino<sup>19</sup>. Desde estos estudios pioneros, que recopilaban la bibliografía previa, poco o nada se ha avanzado en cuanto a la biografía de Cabezón en los últimos tiempos. No obstante, resultan esenciales los trabajos de Luis Robledo, Cristina Bordas, Tess Knighton y Juan José Carreras sobre el entorno de la Capilla Real

<sup>11</sup> CABEZÓN, Antonio de: *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, ed. Claudio Astronio, vol. 1, Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 2001.

<sup>12</sup> CABEZÓN, Antonio de: *Claviermusik*, ed. Macario Santiago Kastner, Mainz, Schott's Soehne, 1951;; CABEZÓN, Antonio de: *Tientos und Fugen aus den Obras*, ed. Macario Santiago Kastner, Mainz, Schott's Soehne, 1958; *Antonio de Cabezón y contemporáneos. Composiciones para instrumentos de tecla*, ed. Macario Santiago Kastner y María A. Ester-Sala, Frankfurt am Main, Musikverlag Wilhelm Zimmermann, 1973 y CABEZÓN, Antonio de: *Diferencias sobre el villancico “Quién te me enojó Ysabel?”*, para tecla, arpa o vihuela, ed. Macario Santiago Kastner, Madrid, Unión Musical Española, 1981.

<sup>13</sup> CABEZÓN, Antonio de: *4 Tientos für Orgel, mit oder ohne Pedal*, ed. Max Drischner, Tübingen, C.L. Schultheiss, 1953; *Antonio de Cabezón*, I, ed. Norbert Dufourcq, Félix Raugel y Jean de Valois, Orgue et liturgie, 30, 1956 y *Antonio de Cabezón*, II, ed. Norbert Dufourcq, Félix Raugel y Jean de Valois, Orgue et liturgie, 34, 1957.

<sup>14</sup> [http://www.geocities.jp/lyrischesuite/gakufu\\_main.htm](http://www.geocities.jp/lyrischesuite/gakufu_main.htm) (acceso octubre 2013).

<sup>15</sup> CABEZÓN, Antonio de: *Obras de música para tecla, harpa y vihuela de Antonio de Cabezón*, Madrid, Francisco Sánchez, 1578. Ed. facsímil, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma, L'Anxaneta Ediciones, 2008.

<sup>16</sup> El primero, es accesible a través de <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/>; el segundo, a través del sitio del Royal Holloway: <http://digirep.rhul.ac.uk/items/71bba38b-29a6-d6b7-baf1-16474646a8ae/1/> (accesos octubre 2013).

<sup>17</sup> KASTNER, Macario Santiago: *Antonio und Hernando de Cabezón: eine Chronik dargestellt am Leben zweier Generationen von Organisten*, Tutzing, Hans Schneider, 1977 y KASTNER, Macario Santiago: *Antonio de Cabezón*, traducción y prólogo de Antonio Baciero, Burgos, Editorial Dossoles, 2000.

<sup>18</sup> KASTNER, Macario Santiago: “Rappots entre Schlick et Cabezón”, en *La musique instrumentale de la Renaissance*, J. Jacquot (ed.), París, Centre National de la Recherche Scientifique, 1955, p. 217-33; KASTNER, Macario Santiago: “Palencia, encrucijada de los organistas españoles del siglo XVI”, *AnM*, XIV, 1959, p. 115-64; KASTNER, Macario Santiago: “Il soggiorno di Antonio e Juan de Cabezón in Italia”, *L'organo*, I, 1960, p. 49-69; KASTNER, Macario Santiago: “Vestigios del arte de Cabezón en Portugal”, *AnM*, XXI, 1966, p. 105-22 y KASTNER, Macario Santiago: “La estancia de Antonio y Juan de Cabezón en Italia”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 1er. semestre, 1966, año 45, nº 166, p. 171-90.

<sup>19</sup> LÓPEZ MARTÍNEZ, Nicolás: “Los Cabezón de Castrillo”, *AnM*, XXI, 1966, p. 17-21 y ALONSO CANTARINO, Maurino: *El organista ciego de Felipe II*, Madrid, Ediciones Escorialenses, 1977.

en tiempos de Felipe II, publicados conjuntamente en 2000<sup>20</sup>, ya que ayudan a definir el contexto en el que Antonio de Cabezón desarrolló su actividad como músico.

El panorama de estudios dedicados a la música de Cabezón es, sin embargo, enorme. Dejando de lado multitud de artículos sobre aspectos demasiado generales o demasiado puntuales de diverso interés y calado<sup>21</sup>, conviene recordar aquí siquiera las tesis de Robert U. Nelson, de 1948<sup>22</sup>, y las de Hoyle Carpenter y Charles Jacobs, ambas de 1957<sup>23</sup>. También las de Elinore Louise Barber, John Gillian Hugues y Luis Merino Montero<sup>24</sup>. Más recientemente, son de especial interés las realizadas por Miguel Angel Roig-Francolí y William Porter<sup>25</sup>. También conviene citar el trabajo reciente de José Sierra sobre el *proemio* de las *Obras de música*, aparecido en 2010<sup>26</sup>.

En cuanto a los asuntos relacionados con las fuentes, la notación y la crítica textual que aquí nos interesan, conviene resaltar otros trabajos de Willi Apel<sup>27</sup>, Macario Santiago

<sup>20</sup> ROBLEDO ESTAIRE, Luis: “La estructura de las Casas Reales: Felipe II como punto de encuentro y punto de partida”, en *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, Patrimonio Musical Español, Fundación Caja Madrid, Alpuerto, 2000, p. 1-34; ROBLEDO ESTAIRE, Luis: “La música en la Casa del Rey”, en *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II...*, p. 99-193; ROBLEDO ESTAIRE, Luis: “La música en la Casa de la Reina, Príncipe e Infantas”, en *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II...*, p. 195-212; BORDAS, Cristina: “E cosas de música: Instrumentos musicales en la corte de Felipe II”, en *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II...*, p. 213-72; KNIGHTON, Tess: “La música en la Casa y Capilla del príncipe Felipe (1543-1556): Modelos y contextos”, en *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II...*, p. 35-97 y CARRERAS, Juan José: “La música en la sentradas reales”, en *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II...*, p. 273-87.

<sup>21</sup> En 1966, coincidiendo con el cuarto centenario de su muerte, la revista *Anuario Musical* le dedicó un monográfico en su volumen XXI. En 2011, hizo lo propio la *Revista de Musicología* de la Sociedad Española de Musicología, en su volumen 34, número 2, recogiendo las aportaciones presentadas en el congreso celebrado en Burgos el año anterior, coincidiendo con el quinto centenario del nacimiento de Cabezón. Pueden encontrarse también listado bibliográficos razonablemente completos en el artículo “Cabezón” del *DMEH*, vol. 2, p. 835-9, firmado por Charles Jacobs, y en el prólogo a CABEZÓN, Antonio de: *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, ed. Javier Artigas Pina y otros, Institución Fernando el Católico-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010, vol. 1, p. 7-11.

<sup>22</sup> NELSON, Robert U.: *The Technique of Variation. A study of the instrumental variation from Antonio de Cabezón to Max Reger*, Berkeley, University of California, 1948.

<sup>23</sup> CARPENTER, Hoyle: *The Works of Antonio de Cabezón*, Ph. D. dissertation. University of Chicago, 1957 y JACOBS, Charles: *The Transcription Technique and Style of Antonio de Cabezón as Shown in his 13 Intabulations by Josquin des Prez*, Phil. Diss., New York University, 1957.

<sup>24</sup> BARBER, Elinore Louise: *Antonio de Cabezón's Cantus-Firmus Compositions and Transcriptions*, 3 vol., Ph. D. diss., University of Michigan (1959), Ann Arbor, UMI, 1974; HUGHES, John: *Tientos, Fugas and Diferencias in Antonio de Cabezón's Obras de Música para Tecla, Harpa y Vihuela*, Ph. D. diss., The Florida State University (1961), Ann Arbor, UMI, 1961 y MERINO MONTERO, Luis: *The Keyboard Tiento in Spain and Portugal from the 16th to the Early 18th Century*, M.A. Thesis, University of California, Santa Bárbara, 1968.

<sup>25</sup> ROIG-FRANCOLÍ, Miguel Angel: *Compositional theory and practice in mid-sixteenth century spanish instrumental music: the "Arte de tañer fantasía" by Tomás de Santamaría and the music of Antonio de Cabezón*, Ph.D., Indiana University, Ann Arbor, UMI, 1990 y PORTER, William: *A stylistic analysis of the fugas, tientos and diferencias of Antonio de Cabezón and an examination of his influence on the English Keyboard School*, DMA, Boston University, Ann Arbor, UMI, 1994.

<sup>26</sup> SIERRA PÉREZ, José: *Antonio de Cabezón (1510-1566). Una vista maravillosa de ánimo*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2010.

<sup>27</sup> APEL, Willi: “Early Spanish Music for lute and keyboard instruments”, *Musical Quarterly*, XX, 1934, p. 289-301 y APEL, Willi: “Neapolitan links between Cabezón and Frescobaldi”, *Musical Quarterly*, 24, 4, october 1938, p. 419-37, además de APEL, Willi: *The notation of polyphonic music, 900-1600*, Cambridge, Massachusetts, The Mediaeval Academy of America, 1942 (ed. rev. 1962).

Kastner<sup>28</sup>, Imogene Horley<sup>29</sup>, Hoyle Carpenter<sup>30</sup>, Almonte Howell<sup>31</sup>, Charles Jacobs<sup>32</sup>, Margarete Riemann<sup>33</sup>, Howard Ferguson<sup>34</sup>, Ralph Leavis<sup>35</sup>, María Asunción Ester-Sala<sup>36</sup>, Robert Floyd Judd<sup>37</sup>, Marie-Louise Göllner<sup>38</sup>, Enrique Alberto Arias<sup>39</sup>, Miguel Ángel Roig-Francolí<sup>40</sup>, Melissa K. Moll<sup>41</sup> y los míos propios aparecidos en los últimos años<sup>42</sup>. Unos y otros confirman el interés por la obra de Antonio de Cabezón en los estudios musicológicos actuales a nivel internacional.

<sup>28</sup> KASTNER, Macario Santiago: “Los manuscritos musicales núms. 48 y 242 de la Biblioteca General de la Univesidad de Coimbra”, *AnM*, V, 1950, p. 78-96; KASTNER, Macario Santiago: “Sobre las diferencias de Antonio de Cabezón contenidas en las *Obras* de 1578”, *RMS*, IV, 1981, p. 213-35 y KASTNER, Macario Santiago: “Semitonia. Probleme in der Iberischen des 16. und 17. Jahrhunderts”, *AnM*, XXIII, 1968, p. 3-33.

<sup>29</sup> HORLEY, Imogene: “The sixteenth-century variation: a new historical survey”, *JAMS*, 12, 1959, p. 188-232.

<sup>30</sup> CARPENTIER, Hoyle: “Tempo and tactus in the age of Cabezón”, *AnM*, XXI, 1966, pg. 123-130.

<sup>31</sup> HOWELL, Almonte C. Jr.: “Cabezón: An Essay in Structural Analysis”, *The Musical Quarterly*, 50, 1964, p. 8-30 y HOWELL, Almonte C. Jr.: “Paired Imitation in 16th Century Spanish Keyboard Music”, *The Musical Quarterly*, 53, 1967, p. 377-96.

<sup>32</sup> JACOBS, Charles: *La interpretación de la música española del siglo XVI para instrumentos de teclado*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, 1959; JACOBS, Charles: “Spanish Renaissance Discussion of Musica Ficta”, *Proceedings of the American Philosophical Society*, 112. 1968, p. 277-98; JACOBS, Charles: *The performance practice of Spanish Keyboard Music*, Ph. D. dissertation, New York University (1962), Ann Arbor, Michigan, UMI, 1976; JACOBS, Charles: *Tempo notation in Renaissance Spain*, New York, Institute of Mediaeval Music, 1964; JACOBS, Charles: “Cabezón’s Diferencias”, *Music & Letters*, 53, 3, 1972, p. 351-2 y JACOBS, Charles: “An Inquiry into Cabezón’s Treatment of Modes I and II”, en *Beyond the Moon. Festschrift Luther Dittmer*, Ottawa, 1990.

<sup>33</sup> REIMANN, Margarete: “Die Überlieferung von Antonio de Cabezón Klavierwerken und ihre Spiegelung in seinen Diferencias”, *AnM*, XXI, 1966, p. 27-38.

<sup>34</sup> FERGUSON, Howard.: “Corrupt passages in diferencias by Cabezón”, *Music & Letters*, 52, 4, october 1971, p. 402-6 y FERGUSON, Howard: “Cabezón’s Pavana italiana”, *Music & Letters*, 54, 2, 1973, p. 256.

<sup>35</sup> LEAVIS, Ralph: “Cabezón’s Pavana italiana”, *Music & Letters*, 53, 4, 1972, p. 479.

<sup>36</sup> ESTER-SALA, María Asunción: *La ornamentación en la música de tecla ibérica del siglo XVI*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1980.

<sup>37</sup> JUDD, Robert Floyd: *The use of notational formats at the keyboard: A study of printed sources of keyboard music in Spain and Italy c 1500-1700, selected manuscript sources including music by Claudio Merulo, and contemporary writings concerning notations*, Ph. D., University of Oxford (1988), Ann Arbor, UMI, 1989.

<sup>38</sup> GÖLLNER, Marie-Louise: “The intabulations of Hernando de Cabezón”, *De musica hispana et aliis, Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló*, Universidad de Santiago de Compostela, 1990, p. 275-290.

<sup>39</sup> ARIAS, Enrique Alberto: “Cabezón’s Ave Maria: Parody, arrangement or fantasia?”, *RMS*, XV, 1, 1992, p. 87-95.

<sup>40</sup> ROIG-FRANCOLÍ, Miguel Angel: “En torno a la figura de Cabezón y la obra de Tomás de Santa María: aclaraciones, evaluaciones y relaciones con la música de Cabezón”, *RMS*, XV, 1, 1992, p. 55-85; ROIG-FRANCOLÍ, Miguel Angel: “Modal paradigms in mid-sixteenth-century Spanish instrumental composition: Theory and practice in Antonio de Cabezón and Tomás de Santa María”, *Journal of Music Theory*, 38, 2, otoño 1994, p. 249-9 y ROIG FRANCOLÍ, Miguel Angel: “Dos tientos de Cabezón basados en tonos de *Magnificat*”, *RMS*, XXI, 2, 1998, p. 477-95.

<sup>41</sup> MOLL, Melissa K.: *A performer’s guide to keyboard notation from the Middle Ages to the begining of the baroque*, DMA, University of Oiwa, Ann Arbor, UMI, 2006.

<sup>42</sup> CEA GALÁN, Andrés: “¿Quién te me enojó, Isabel? y otras preguntas sin respuesta en las obras de música de Antonio de Cabezón”, en *Cinco siglos de música de tecla española*, Luisa Morales (ed.), Garrucha, Asociación Cultural Leal, 2007, p. 169-94; CEA GALÁN, Andrés: “Nuevos pasajes corruptos en las *Obras de música* de Antonio de Cabezón”, *Diferencias*, 1, 2ª época, 2010, p. 67-98; CEA GALÁN, Andrés: “Nuevas rutas para Cabezón en manuscritos de Roma y París”, *RMS*, XXXIV, 2, 2011, p. 223-34 y CEA GALÁN, Andrés: “New Approaches to the Music of Antonio de Cabezón”, *Early Keyboard Journal*, 27/28/29, 2012, p. 7-25.

Finalmente, conviene considerar también los aspectos relacionados con la música vocal de Antonio de Cabezón. En este sentido, considero fundamental la aportación de Luis Robledo sobre su *Letanía* a cinco voces conservada en el Cancionero de Medinaceli<sup>43</sup>. Ésta es, por ahora, la única pieza vocal de Antonio de Cabezón que ha llegado hasta nosotros. No obstante, el trabajo de José Luis de la Fuente Charfolé sobre los inventarios de los fondos musicales de la catedral de Cuenca nos revela la existencia allí acaso de las mismas letanías más una misa, ambas actualmente perdidas<sup>44</sup>. Además, puede verse cuanto digo a propósito de la música de Cabezón para tañer y cantar en un artículo publicado en 2013<sup>45</sup>.

## I.- El proceso de edición

Antonio de Cabezón falleció en Madrid el 26 de marzo de 1566. Había otorgado testamento junto a su mujer Luisa Núñez en esta ciudad, el 14 de octubre de 1564<sup>46</sup>. En este documento no hay mención alguna a instrumentos musicales, a libros de música o a manuscritos. No significa esto que nos los hubiere, pero sí es un indicio, a mi parecer, de que Antonio no preveía ninguna edición póstuma de sus obras por parte de sus hijos, al contrario de lo que ocurrirá años más tarde, cuando Hernando de Cabezón otorgue su propio testamento dejando como legado un *Compendio de música* para que fuese impreso<sup>47</sup>.

Tres años y medio largos después del óbito, el 24 de noviembre de 1569, Hernando de Cabezón se concertará con un tal Pedro Blanco, “criado del ilustre señor don Rodrigo de Castro del Consejo de la Santa y General Inquisición”, para llevar a cabo una edición “del libro que entre entrambos dos tenemos recopilado de Antonio de Cabeçón defunto ques en gloria que tengo de empremir”<sup>48</sup>. Del texto de este concierto se deduce que ambos habían realizado la recopilación de la música, pero que es Hernando quien llevará a cabo la edición, liquidando a Pedro Blanco con la mitad de los beneficios económicos derivados de la venta de los ejemplares una vez cubiertos los gastos. No obstante, “en cada libro siempre yrán asentados ambos a dos juntos” los nombres de los dos compiladores.

Sin embargo, cuatro años más tarde, el 24 de noviembre de 1573, Pedro Blanco renunciará a su derecho a imprimir las obras de Antonio de Cabezón en favor de

<sup>43</sup> ROBLEDOS, Luis: “Sobre la letanía de Antonio de Cabezón”, *NASS*, V, 2, 1989, p. 143-9.

<sup>44</sup> DE LA FUENTE CHARFOLÉ, José Luis: “Inventarium librorum musicae: Nueva aportación documental sobre el archivo musical de la catedral de Cuenca (siglos XVII-XVIII)”, *AnM*, 62, 2007, p. 171-204: “Otro [libro] en que está una misa de cabeçon y letanías del mes[mo]”.

<sup>45</sup> CEA GALÁN, Andrés: “Cantar Victoria al órgano. Documentos, música y praxis”, en *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies*, Javier Suárez-Pajares y Manuel del Sol (ed.), Madrid, ICCMU, 2013, p. 307-57.

<sup>46</sup> El documento fue localizado por Cristóbal Pérez Pastor y publicado inicialmente por Felipe Pedrell. Para una transcripción del testamento puede verse también KASTNER, Macario Santiago: *Antonio de Cabezón*, traducción de Antonio Baciero, 2000, p. 407-10.

<sup>47</sup> Sobre este particular, véase Fuentes perdidas, XII.

<sup>48</sup> AHPM, escribano Alonso de San Martín, legajo 527, sin fol. El documento apareció transcrito primeramente en *Voce mea: una misa del manierismo español. Cristóbal de Medrano, 1594*. Repr. facs. del Mss Missa Voce, de 1594. Estudio preliminar de Antonio Baciero y Alfonso Peciña, Madrid, Ilustre Colegio de Abogados, 1996, p. 72-81. También, SIERRA PÉREZ, José: *Antonio de Cabezón (1510-1566). Una vista maravillosa de ánimo...*, p. 126-7.



Hernando<sup>49</sup>. Un año más tarde, el 26 de noviembre de 1574, se firma un nuevo contrato entre las partes<sup>50</sup>. En él, consta la renuncia de Pedro Blanco a sus derechos sobre la edición y a que su nombre figure en el libro “como autor dél sin que en manera alguna se haga mençion del dicho Pedro Blanco ni menos pidiera liçençia ni facultad real para le poder ymprimir ni usara del dicho libro en manera alguna”. Además, reconoce haber recibido 300 reales de Hernando, más otros doscientos que habría de recibir “en acavando descrivir en limpio el dicho libro”<sup>51</sup>.

Hernando obtendrá el privilegio real para la edición el 21 de septiembre de 1575, según consta en el impreso. El contrato con el impresor Francisco Sánchez se suscribiría en Madrid el 29 de mayo de 1576<sup>52</sup>, pero la salida del libro se retrasará hasta mediados de 1578 si tenemos en cuenta que la tasa lleva fecha del 2 de agosto de ese año<sup>53</sup>.

A partir de esta documentación, no es posible determinar si la iniciativa para la publicación de las obras de Antonio de Cabezón partió de Hernando de Cabezón o de Pedro Blanco. En todo caso, el contrato de 1569 plantea un proyecto de edición conjunto y, teniendo en cuenta el desarrollo de los acontecimientos, me inclino a pensar que era Pedro Blanco quien estaba en posesión de la mayor parte de la música mientras era Hernando quien dispondría, gracias a su excelente posición en la Casa Real, de los medios necesarios para llevarla a la imprenta. De hecho, el segundo contrato, de 1574, en el que Hernando compra la música a Pedro Blanco y encarga a éste su copia en limpio, se firmaría tras la concesión a aquél de un sustancial aumento de salario de 50.000 maravedíes anuales sobre los 100.000 que ya gozaba como tañedor de la Casa Real, con la esperanza de acrecentarlos en otros 30.000 luego del fallecimiento de su madre<sup>54</sup>. La muerte de Luisa Núñez se produciría, por cierto, a principios de diciembre del mismo año, liberándose la citada suma anual a favor de Hernando<sup>55</sup>. Por otro lado, la fecha de 1574 coincide con el traslado de Pedro Blanco a Zamora siguiendo a su señor don Rodrigo de Castro al ser nombrado obispo de aquella diócesis<sup>56</sup>.

Con este panorama, cabe deducir que una parte importante de lo publicado en las *Obras de música* era tan inaccesible como desconocido para Hernando de Cabezón antes de 1574. El repertorio habría sido inicialmente copiado y recopilado por Pedro Blanco o

<sup>49</sup> AHPM, escribano Alonso de San Martín, 24 de noviembre de 1573. El documento aparece ya citado, sin transcripción, en ALONSO CANTARINO, P. Maurino: *El organista ciego de Felipe II*, Madrid, 1977, p. 179.

<sup>50</sup> AHPM, escribano Cristóbal Riaño, legajo 170, fol. 1243. Publicado en *Voce mea: una misa del manierismo español...* y también en SIERRA PÉREZ, José: *Antonio de Cabezón (1510-1566). Una vista maravillosa de ánimo...*, p. 127-9.

<sup>51</sup> Pedro Blanco parece haber otorgado carta de pago sobre los 300 reales el mismo día 26 de noviembre de 1574 ante Cristóbal Riaño, según ALONSO CANTARINO, P. Maurino: *El organista ciego de Felipe II...*, p. 179.

<sup>52</sup> El documento fue publicado por PÉREZ PASTOR, Cristóbal: “Escrituras de concierto para imprimir libros”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, I, 8-9, 1897, p. 363-71.

<sup>53</sup> Para una revisión de todo este proceso de edición en el contexto editorial de la época, ROA ALONSO, Francisco Javier: “Tecla, arpa y vihuela: aspectos de la cultura material en la época de Cabezón”, *RMS*, XXXIV, 2, 2011, p. 109-32.

<sup>54</sup> El documento en cuestión, del 13 de mayo de 1574, aparece también en PÉREZ PASTOR, Cristóbal: “Escrituras de concierto para imprimir libros...”

<sup>55</sup> El inventario de sus bienes es citado en ALONSO CANTARINO, P. Maurino: *El organista ciego de Felipe II...*, p. 179.

<sup>56</sup> Don Rodrigo de Castro Osorio (1523-1600) acompañó al príncipe Felipe en sus viajes europeos de los años 1548-51 y fue el dedicatario del tratado *De musica* de Francisco Salinas (Salamanca, 1577). Ocuparía la sede de Zamora entre 1574 y 1578, pasando luego a Cuenca y Sevilla, donde fallece.

por otros discípulos o copistas por ahora no identificados a partir del dictado de Antonio de Cabezón o mediante la reelaboración de materiales improvisados. Pero, en cualquier caso, teniendo en cuenta la ceguera de Antonio de Cabezón, hay que reconocer que no hubo posibilidad por su parte de una corrección de la música escrita por el copista. A lo sumo, habría podido realizar un control a partir de la interpretación de esa música a partir de lo escrito por parte de Pedro Blanco o de otros. Además, no se puede descartar que una parte del material en poder de Pedro Blanco tras la muerte de Cabezón se encontrara, tal vez, en estado de borrador, incompleto o sin correcciones finales, lo que explicaría la presencia de numerosos pasajes corruptos concentrados en algunas obras<sup>57</sup>.

Por otro lado, el documento notarial de 1574 deja claro que la copia en limpio de la cifra para la impresión debía realizarla el mismo Pedro Blanco, lo que excluye, al menos en principio, una intervención directa de Hernando en esta tarea. Las palabras incluidas en los *advertimientos* de la edición (“con no poco trabajo mío, que hasta ponellas en la perfection que he podido he pasado”)<sup>58</sup> no pueden referirse sino a una revisión del texto musical por parte de Hernando una vez recibido del copista o, simplemente, a la ordenación y organización del material preparado por Blanco para la confección del libro. Durante la realización de esa tarea, es posible que Hernando hubiese tenido que incorporar ciertas piezas de su propia mano para completar, por ejemplo, algunas series de versos o, simplemente, para dar mayor coherencia a la edición. Todas estas circunstancias justifican, a mi entender, no sólo que Hernando no fuese capaz de detectar la intromisión de una pieza de Giaches entre las piezas de su padre<sup>59</sup> sino también tanto las corruptelas existentes en el texto de algunas de las piezas como ciertos cambios de estilo perceptibles aquí y allá.

Curiosamente, parece que Hernando pudo tener acceso a otras obras de su padre con posterioridad a 1578. En su testamento, otorgado en Madrid el 30 de octubre de 1598<sup>60</sup>, se encuentra una referencia a dos libros de cifra preparados para imprimir, con música de padre e hijo:

“[...] Y por quanto de los travaxos del dicho mi padre e míos tengo hechos dos libros de música puestos en cifra, los quales son de grandísima utilidad para la república y están para se poder ymprimir, suplico a su magestad sea servido de mandar que se ympriman, pues es cosa tan útil para toda la cristiandad”.

Curiosamente, en el inventario *post mortem* de los bienes de Hernando no figura ya más que su propio *Compendio*, mientras la posible colección de Antonio se esfuma entre varios cartapacios de papeles de música sin identificar. En cualquier caso, ninguno de los dos volúmenes sería jamás impreso, al parecer, y pueden considerarse irremediabilmente perdidos<sup>61</sup>.

<sup>57</sup> Sobre esta cuestión, CEA GALÁN, Andrés: “¿Quién te me enojó, Isabel? y otras preguntas sin respuesta en las obras de música de Antonio de Cabezón...” y CEA GALÁN, Andrés: “Nuevos pasajes corruptos en las *Obras de música* de Antonio de Cabezón...”

<sup>58</sup> *Obras de música*, Advertimientos, s. fol.

<sup>59</sup> Se trata de la pieza que se publica como *Tiento del tercer tono* en el folio 57. Sobre todo ello, CEA GALÁN, Andrés: “Nuevas rutas para Cabezón en manuscritos de Roma y París...”

<sup>60</sup> El documento aparece citado en PÉREZ PASTOR, Cristóbal: “Escrituras de concierto para imprimir libros... Para una transcripción, KASTNER, Macario Santiago: *Antonio de Cabezón...*, p. 411-6.

<sup>61</sup> Ver Fuentes perdidas, XII.

## II.- El modelo de Luis Venegas de Henestrosa

En el contrato de Hernando de Cabezón con el impresor Francisco Sánchez, suscrito en 1576, se hace constar expresamente

“Que los números y letra de los dichos libros han de ser del tamaño, suerte y forma de la en que está impreso un libro de Hinestrossa de tecla y vihuela impreso en Alcalá, que queda en poder del dicho Hernando de Cabezón firmado del dicho Francisco Sánchez”<sup>62</sup>.

Con la firma del impresor sobre el ejemplar del *Libro de cifra nueva* de 1557 se aceptaba éste como modelo. Sin embargo, la misma escritura también obligaba a Francisco Sánchez a preparar nuevos moldes para la cifra:

“Que para la impresión del dicho libro el dicho Francisco Sánchez ha de hacer de nuevo los punzones de los números, reglas, espacios, puntos y compases de la música y fundir por ellos las matrices y letras sin ocupar en la dicha impresión las con que se imprimió el dicho libro de Hinestrosa ni otra alguna aunque sea buena”.

Y, ya que tenían que fundirse los caracteres de nuevo, se introduce una mejora tipográfica sobre el modelo:

“Que los números que ha de llevar la dicha impresión en las reglas los ha de hacer fundir el dicho Francisco Sánchez más corpulentos que los que están en el dicho libro de Hinestrosa, de manera que queden más gruesos y cubiertos de tinta que los del dicho libro, y se puedan leer y entender con más claridad”.

El impresor cumplió con estos requisitos, pero no con otro que tenía como referencia, de nuevo, el libro de Luis Venegas de Henestrosa:

“Que dentro del dicho libro en la parte y lugar que el dicho Hernando de Cabezón le señalare ha de poner dos estampas, una de vihuela y otra de arpa, las quales ha de buscar o hacer cortar el dicho Francisco Sánchez y pagar el coste dellas el dicho Hernando de Cabezón fuera del prescio de la dicha impresión”.

Estas láminas no aparecen en ninguno de los ejemplares conservados. Pero a decir verdad, parece que habría faltado también en el libro una lámina con una representación de las cifras sobre el teclado, tal como puede verse en el impreso de Venegas o en el de Gonzalo de Baena. El hecho de que tal grabado no se cite siquiera en la escritura de impresión con Francisco Sánchez quizás sugiere que para entonces la cifra hispana de tipo cíclico habría alcanzado ya una cierta difusión entre los tañedores de tecla, no siendo necesaria mayor declaración.

La influencia del impreso de Venegas es manifiesta en el caso de este texto inserto al final de los “Advertimientos” de las *Obras de música*, ya que copia prácticamente al pie de la letra el incluido encabezando la fe de erratas del *Libro de cifra nueva*:

“Adviértase que quando entre las cifras graves viniere cifra sobreaguda, o aguda, de manera que la voz dé salto desatinado o al contrario quando entre sobreagudas o agudas, vinieren graves o regrades, de manera que den setima o novena de salto, que aquello es falta de impresión: mirése como la voz vaya más concertada”.

---

<sup>62</sup> Las citas siguientes proceden todas de PÉREZ PASTOR, Cristóbal: “Escrituras de concierto para imprimir libros...”

La influencia del modelo también se deja sentir en el título del impreso. Se trata aquí, como en el libro de Venegas, de obras de música “para tecla, harpa y vihuela”. El propio Hernando incluye algunas indicaciones para la adaptación del repertorio a la vihuela y al harpa en diversos párrafos de la “declaración de la cifra”:

“Los bemoles que ordinariamente caen en el quatro y en el siete, se señalarán en esta manera: 4b 7b, con una .b. pequeña junto dellos a la mano derecha, para que se entienda quando se ofreciere que en el órgano se ha de herir la tecla más abaxo, donde el quatro o siete cayere: y en la harpa y vihuela en los trastes o cuerdas donde los bemoles se causaren [...]”.

“Otrosi, quando la obra fuere por .B. quadrado al principio della en la margen se pondrá esta B quadrada  $\text{B}$  y encima della el tiempo: Y quando fuere por bemol una b en esta forma .B. Y en la tal obra todos los quattos serán faes, y han de herir la tecla negra, si no fuere estando al quatro una señal de sostenido de esta manera, 4# 4#. Y en el arpa o vihuela, el traste o cuerda do se forma el semitono [...]”

“Los que quisieren aprovecharse deste libro en la vihuela, tengan cuenta que toparán algunas vezes dos voces que van glosando, han de dexar la una, que menos al caso les paresciere hazer, y así se podrán tañer con facilidad todo lo que en este libo va cifrado, y más los que acostumbran tañer en vihuela de siete órdenes [...]”

“El instrumento del harpa es tan semejante a la tecla que todo lo que en ella se tañe se tañerá en el harpa sin mucha dificultad”<sup>63</sup>.

El texto también incluye una alusión al posible uso del libro por parte de ministriles, lo que, sin duda, refleja una práctica ya habitual:

“También se podrán aprovechar del libro los curiosos menestresiles, en ver invenciones de glosas tratadas con verdad sobre lo compuesto, y ver la licencia que tiene cada voz, sin perjuyzio de las otras partes, y esto toparán en muchos motetes, canciones y fabordones que ellos tañen, que con poca dificultad podrán sacar desta cifra en canto de órgano”<sup>64</sup>.

Como puede verse, la sugerencia se dirige a “los curiosos menestresiles”, esto es, a aquellos deseosos de aprender, y se les encamina hacia la observación de las glosas en las piezas intabuladas como modelos dignos de imitación. Sin embargo, la cita es clara en cuanto al formato notacional. En ningún caso se conmina a estos instrumentistas a utilizar la cifra en la práctica interpretativa. Más bien se les invita a sacar en notación de canto de órgano la música en cifra que el libro transmite. De este modo, la pretendida utilización de la cifra de Cabezón por parte de los ministriles pierde fuerza. Pero no en el caso de los ministriles del marqués de Santa Cruz que tocaron en Lisboa para Felipe II usando libros en cifra, acaso el más claro testimonio de esta práctica por parte de los instrumentistas<sup>65</sup>.

Pero, a pesar de todas estas orientaciones para los tañedores de harpa y vihuela, lo cierto es que las indicaciones sobre digitación y ornamentación que siguen en la declaración de las *Obras de música* se refieren exclusivamente a la tecla. Es más, habría que aceptar que es el órgano el principal destinatario de la obra de Cabezón, tal como se deduce de las palabras del proemio a la edición:

<sup>63</sup> *Obras de música*, Declaración de la cifra, s. fol.

<sup>64</sup> *Obras de música*, Declaración de la cifra, s. fol.

<sup>65</sup> Sobre este particular, Fuentes perdidas, IX.

“[...] y concluyendo con esta parte decir algo del instrumento músico para que principalmente se endereza esta obra, no metiéndonos a considerar las consonancias y diversidad de voces que en él hay, y otras cosas que en esta razón se pudieran decir, sino otras ventajas que a los demás instrumentos tiene, que son manifiestas y claras, y cada uno entenderá aunque no sepa música”<sup>66</sup>.

Lo que sigue en el proemio es, en efecto, una alabanza del órgano que hace hincapié en su preeminencia sobre cualquier otro instrumento, incluyendo su específica dedicación al culto divino. De hecho, una parte importante del repertorio contenido en las *Obras de música* tiene un destino evidentemente litúrgico, siguiendo un programa pedagógico estrechamente ligado a la formación de organistas para el culto<sup>67</sup>.

Esto no entra en absoluto en contradicción con el genérico título “para tecla, harpa y vihuela” que presenta el impreso, pero lo matiza, sobre todo teniendo en cuenta que ese título no es más que un trasunto del utilizado por Venegas<sup>68</sup>. De este modo, los órganos ocupan un lugar preferente en la definición del *instrumentarium* de Cabezón en relación directa con su música, actuando como inspiradores tanto como destinatarios de ella. Y es que, en definitiva, monacordios, clavicordios, virginales, espinetas, *claviciteria*, claviórganos y regales, instrumentos sin duda manejados también por Antonio de Cabezón a lo largo de su carrera, carecen del rango de emblema que caracteriza al órgano como instrumento del templo y símbolo de la armonía<sup>69</sup>.

Por otro lado, como se sabe por su testamento, Hernando de Cabezón poseía, entre otros impresos musicales, un ejemplar del *Libro de cifra nueva* de Luis Venegas de Henestrosa<sup>70</sup>, quizás el mismo que, firmado por Francisco Sánchez, había servido como muestra para la realización tipográfica de las *Obras de música*. No sabemos desde cuándo poseía Hernando este ejemplar, pero quizás hay que suponer que las cuarenta obras de su padre allí contenidas formaban su principal *corpus* de referencia de la obra de Antonio desde su juventud<sup>71</sup>.

### III.- Contenido y autoría

El impreso de las *Obras de música* de Antonio de Cabezón se organiza, en principio, como un libro de contenido pedagógico<sup>72</sup>, abriéndose con unos “dúos para principiantes”, “obras de a tres para principiantes” y unos versos “para los que comiençan”. Apoya esta orientación el propio Hernando, cuando presenta una completa

<sup>66</sup> *Obras de música*, Proemio al lector en loor de la música, s. fol. Para una edición comentada de este texto, SIERRA PÉREZ, José: *Antonio de Cabezón (1510-1566). Una vista maravillosa de ánimo...*

<sup>67</sup> Véase cuanto se dice al respecto en parte II, apartado II.

<sup>68</sup> Contrástese todo ello con lo dicho en parte II, apartado I.2. y en GRIFFITHS, John: “Venegas, Cabezón y la música para tecla, harpa y vihuela”, en *Cinco siglos de música de tecla española*, Luisa Morales (ed.), Garrucha, Asociación Cultural Leal, 2007, p. 153-67.

<sup>69</sup> Para un acercamiento a esta cuestión, DE VICENTE DELGADO, Alfonso: “La ostentación de la armonía: temática de la decoración de las cajas de órgano en España”, en *El órgano histórico en Castilla y León*, Actas del Simposio Internacional (Salamanca, 1996), Junta de Castilla y León, 1999, p. 73-105. Por otro lado, no obstante todo lo dicho sobre esta cuestión aquí, remito a la problemática “para tecla, harpa y vihuela” tal como se trata en la parte II, apartado I.2.

<sup>70</sup> Véase al respecto, Fuentes perdidas, XII.

<sup>71</sup> Hernando había nacido en 1541, de modo que, cuando el *Libro de cifra nueva* sale a la luz, tenía diez y seis años de edad. Sólo dos años después, en 1559, ya aparece como tañedor de la Casa Real.

<sup>72</sup> Sobre esta cuestión, parte II, apartado II.1.

“declaración de la cifra que en este libro se usa”, con instrucciones sobre digitación y ornamentos, y explica la finalidad de estos materiales:

“Los que quisieren aprovecharse deste libro y no supieren tañer nada, han de començar a tañer los primeros dúos, que son fáciles, y entender el compás, y ansí poco a poco poner obras a tres y a quatro, que vean que no llevan mucha glosa, hasta que tengan las manos sueltas”<sup>73</sup>.

No obstante, la edición va mucho más allá de ser un mero método en cifra para aprender a tañer, presentándose como un verdadero compendio de música del autor, al máximo nivel, incluyendo también obras glosadas a cinco y a seis voces<sup>74</sup>. La tabla 1 presenta una síntesis de los contenidos del libro<sup>75</sup>:

Tabla 1: <i>Obras de música</i> . Contenido		
fol.	Sección	Elenco
1-4v	9 dúos para principiantes	3 Dúos para mostrar a llevar el compás
		4 <i>Ave maris stella</i>
		<i>Te lucis ante terminum</i>
		Dúo
5-8v	7 obras a tres voces para principiantes	3 Kyries de Nuestra Señora
		2 <i>Ave maris stella</i> (una de Hernando)
		2 <i>Pange lingua</i>
9-104	Obras a cuatro voces	4 Versos sobre <i>seculorum</i> de cada tono (32 versos)
		4 Fabordones de cada tono (llano, tiple, bajo, glosado)
		11 Himnos: <i>Ave maris stella</i> (4), <i>Veni Creator Spiritus</i> , <i>Christe Redemptor</i> (2), <i>Ut queant laxis</i> , <i>Pange lingua</i> (3)
		Versos de Magnificat de cada tono (7, 6, 6, 7, 6, 7, 7 versos)
		4 Kyries <i>Rex virginum</i>
		4 Kyries de cada tono, excepto de 8°. Los de 5° están al final.
		12 Tientos (tonos 2°, 4°, 1°, <i>Qui la dira</i> , 2°, 3°, 4°, 8°, 5°, 1°, 6°, <i>Cum Sancto Spiritu</i> )
		9 Canciones glosadas (Crecquillion, Clemens y Rore. Dos, con glosas de Hernando)
		Fuga “todas las voces por una”
		2 motetes ( <i>Quaeramus</i> de Mouton) + 3 piezas de la misa <i>L’horne armé</i> de Josquin
		<i>Ave maris stella</i> (a tres) + <i>Beata viscera</i> (a tres)
		<i>Cum Sancto Spiritu</i> (Josquin)
105-158v	Obras a cinco voces	10 motetes y partes de la misa glosados (Josquin, Verdelot, Jacquet, Clemens, Lupus, Ricafort)
		11 canciones (Willaert, Crecquillion, Lupus, Gombert, Verdelot y Orlando. Dos, con glosas de Hernando)
		<i>Ad Dominum cum tribularer</i>
		2 Canciones en castellano (Juan de Cabezón y ¿?)
159-184v	Obras a seis voces	4 motetes (Josquin y Verdelot)
		2 madrigales (Verdelot)
185-201v	Discantes y diferencias a cuatro	9 ciclos de diferencias (vacas, pavana, gallarda, caballero, dama, Isabel)
		<i>D’ou vient cela</i> (Sandrin)

<sup>73</sup> *Obras de música*, Declaración de la cifra, s. fol.

<sup>74</sup> Para un esbozo de esta cuestión, puede verse SCHMITT, Stephan: “Antonio de Cabezón y el comienzo de la música didáctica para tecla con valor artístico”, *AnM*, 66, 2011, p. 119-136.

<sup>75</sup> Para un índice detallado puede acudirse también a BROWN, Howard Mayer: *Instrumental music printed before 1600. A bibliography*, Harvard University Press, Cambridge, 1965 (3ª ed., 1979).

Como puede verse, el repertorio seleccionado es de una gran variedad y heterogeneidad, pero queda organizado en función del número de voces y por géneros. Teniendo en cuenta el número de planas dedicadas a cada uno de estos géneros en el impreso, destaca, sobre todo, el importante volumen que ocupan las intabulaciones glosadas de canciones, motetes y partes de la misa (tabla 2).

Tabla 2: <i>Obras de música</i> . Repertorio en porcentaje	
Dúos	2%
Tercios	2%
Versos y fabordones	11%
Kyries	5%
Himnos	6%
Tientos	9%
Intabulaciones	57%
Diferencias	8%

Apenas dos de las piezas impresas en las *Obras de música* de 1578 mantienen correspondencias, aunque con variantes, con obras de Antonio publicadas en el *Libro de cifra nueva* de Luis Venegas de Henestrosa: un *Pange lingua* (fol. 7) y un *Ave maris stella* (fol. 22). Del resto del repertorio cabe pensar, al menos en principio, que date de fechas posteriores a 1557.

La organización de todo este material dentro del impreso no presenta una ordenación del todo sistemática. El *Benedictus de la missa delome arme* (fol. 98v) es una pieza a tres voces que se copia, dejando libre la línea inferior del tetragrama, entre las intabulaciones a cuatro. Otras dos piezas a tres voces, *Ave maris stella* y *Beata viscera* (fol. 99v y 102), se imprimieron del mismo modo, entre las obras a cuatro. Su ubicación aquí quizá obedece a un deseo de diferenciarlas de las piezas a tres para principiantes, pero queda la duda de si en este caso no serán también intabulaciones glosadas de himnos polifónicos desconocidos, precisamente por insertarse entre ellas. Un caso parecido es el de *Ad Dominum cum tribularer*, ubicado entre las canciones y no con los motetes a cinco como sería de esperar. Por su parte, la glosa sobre *D'ou vient cela* de Claudin Sermisy que cierra la publicación parece claramente separada del resto de canciones a cuatro, al aparecer al final de la sección de discantes. También queda la duda del origen de la fuga “todas las voces por una”, que no se incluyó entre los tientos y que se intercala entre la colección de canciones y la de motetes a cuatro.

La ordenación tonal de los fabordones parece consecuente, pero en la primera serie de versos (fol. 9) aparecen en un orden de tonos particular: 1º, 2º, 3º, 6º, 7º, 4º, 5º, 8º. Por su lado, faltan unos versos para kyries de octavo tono, mientras los de quinto ocupan el último lugar de la serie. También aparecen tientos en los ocho tonos pero, de nuevo, desordenados, siendo el de tercer tono una inserción espuria de un *ricercar* de Giaches<sup>76</sup>. En el caso de los fabordones, cada tono presenta cuatro versiones, una llana y tres glosadas. De éstas, la segunda y tercera son glosas de tiple y bajo en los fabordones de 1º, 2º, 3º, 4º y 5º tonos. Sin embargo, en los fabordones de 6º, 7º y 8º tonos, la glosa de bajo pasa al cuarto lugar en cada serie.

<sup>76</sup> CEA GALÁN, Andrés: “Nuevas rutas para Cabezón en manuscritos de Roma y París...”

Hernando se declara autor de cinco de las piezas de la colección: dos glosas sobre canciones a cuatro (*Je prens en gré* de Crecquillon, fol. 72v, y *Doulce memoire* de Sandrin, fol. 82) y otras dos sobre canciones a cinco (*Susana un jour* de Orlando di Lasso, fol. 148, y *Pis ne me peult venir* de Crecquillon, fol. 151v) más un *Ave maris stella* a tres (fol. 6). Sin embargo, Francisco Correa atribuye a Hernando de Cabezón el glosado sobre *Ayme qui voudra* de Gombert (fol. 140v) en un pasaje de su *Facultad orgánica* de 1626<sup>77</sup>.

Tampoco toda la música presenta el mismo grado de pulcritud por lo que respecta a la fijación del texto en cifra, según he demostrado en anteriores publicaciones ya citadas<sup>78</sup>. Éstas erratas o corruptelas podrían haberse originado en diferentes momentos del proceso editorial: bien en la copia original de Pedro Blanco o de Hernando, bien en su copia a limpio, bien en el momento concreto de colocar las matrices en sus cajas para la impresión. La presencia de una fe de erratas en el volumen da testimonio de algunas de esas deficiencias causadas por el factor humano.

Como resumen de todas estas observaciones y de cuanto he escrito en anteriores publicaciones sobre la cuestión, creo que conviene establecer una clasificación de las piezas contenidas en las *Obras de música* de Antonio de Cabezón en tres grupos principales aunque no herméticos:

- a) Música transmitida con un alto grado de pulcritud.
- b) Música con un espectro más o menos amplio de corruptelas atribuibles al proceso de copia o impresión.
- c) Música que no es de Antonio de Cabezón.

Al primer grupo pertenecen piezas emblemáticas del arte de Cabezón y que se nos presentan, al mismo tiempo, como ejemplos compositivos y formales de gran efectividad y belleza, sin presentar defectos notacionales de entidad. Es el caso, por ejemplo, de las *Diferencias sobre el canto del Caballero* o de la mayor parte de los tientos, himnos, versos y glosados de la colección, piezas que revelan un alto grado de perfección, tanto desde el punto de vista compositivo como notacional.

En el segundo grupo se incluyen las piezas que, a modo de ejemplo, traje a colación en mis anteriores publicaciones. Éstas son, principalmente, las *Diferencias Isabel*, las dos pavanas italianas, dos de las series de *Vacas*, algunos de los tientos (como el de sexto tono, por ejemplo), algunos himnos y versos y, en menor medida, unas pocas intabulaciones. No se trata en ningún caso de obras fallidas o mal realizadas, sino de piezas transmitidas de forma imperfecta, con lagunas o imprecisiones producidas en algún momento del itinerario que va desde la improvisación o composición por parte de Antonio de Cabezón hasta su impresión en 1578.

<sup>77</sup> Discutiendo el uso de la octava disminuida o “punto intenso contra remiso”, Correa dice: “El segundo lugar es de Nicolás Gombert, excelente músico, y el que más y mejor usó de estas falsas, en una canción a cinco voces, cuya letra comienza diciendo: Ayme qui voldra [...] Esta canción se hallará glosada por Hernando Cabeçón, en el compedio de su padre fol. 142”. CORREA, Francisco: *Facultad orgánica*, Advertencias, fol. 12r.

<sup>78</sup> CEA GALÁN, Andrés: “¿Quién te me enojó, Isabel? y otras preguntas sin respuesta en las obras de música de Antonio de Cabezón... y CEA GALÁN, Andrés: “Nuevos pasajes corruptos en las *Obras de música* de Antonio de Cabezón...”



El tercer grupo no se refiere, naturalmente, a las piezas de otros autores intabuladas por Cabezón y que se agrupan comúnmente bajo el nombre de *glosados*, como tampoco a las piezas expresamente atribuidas a Hernando y a Juan de Cabezón en el impreso de 1578. Cabe aquí, sin embargo, el *Tiento de tercer tono*, identificado como *ricercar* de Giaches gracias a las concordancias localizadas en el manuscrito Chigi Q.VIII.206 de la Biblioteca Apostólica Vaticana<sup>79</sup> y en el Bourdenay Codex de la Bibliothèque Nationale de France en París<sup>80</sup>. Por lo demás, este grupo es por ahora muy indeterminado, ya que sólo el hallazgo de otras posibles concordancias y atribuciones podría servir para descatalogar algunas obras del *corpus* de música de Antonio de Cabezón. Aún así, creo que hay algunas obras cuya autoría queda bajo sospecha. Es el caso de la *Fuga a quatro voces todas por una* (fol. 84) o del motete *Ad Dominum cum tribularer* (fol. 155), ambas sin indicación de autor, cuyo perfil y ubicación en la sección de canciones glosadas y motetes sugiere que se trata de obras polifónicas intabuladas. Lo mismo es el caso para la canción *Quién llamó al partir partir* (fol. 157v), generalmente atribuida a Juan de Cabezón. Pero también creo que pertenecen a esta categoría algunos versos e intabulaciones en los que, de acuerdo con ciertos rasgos estilísticos, la mano de Hernando parece haber estado muy presente. El punto de partida en este caso podría ser la citada atribución de la canción *Ayme qui vouldra* de Gombert (fol. 140v) por parte de Francisco Correa, ya citada más arriba, en una senda que debería tomar en consideración las agudas observaciones analíticas de Marie-Louise Göllmer en su artículo sobre las intabulaciones de Hernando<sup>81</sup>.

Todas estas observaciones no restan un ápice al valor de las *Obras de música* ni minusvaloran el papel de Antonio de Cabezón en el panorama de la música occidental. Muy al contrario, creo que colaboran a situar al personaje y a su obra en una perspectiva internacional con dinámicas de recepción y difusión del repertorio de gran riqueza e interés.

#### IV.- Aspectos notacionales

Las *Obras de música* de Antonio de Cabezón se imprimieron usando la cifra numérica de tipo cíclico ya conocida en España por el impreso de Luis Venegas de Henestrosa de 1557 (ilustración 1). Sin embargo, el libro de Cabezón presenta diversas novedades notacionales con respecto a su modelo. Así, por ejemplo, en las *Obras de música* se utilizan diversos signos de compás y proporción, ausentes en el libro de Venegas. Por otro lado, en el caso de Cabezón, se libera la estructura reticular de la pauta que se usó en el *Libro de cifra nueva* y se expresa el ritmo mediante el uso sistemático de figuras de canto de órgano sobre el sistema, incorporando también signos de ligadura entre los compases. Estos ingredientes quedarán así integrados en el sistema de cifra numérica hispana de tipo cíclico, reapareciendo, sin apenas variantes, en la *Facultad orgánica* de Francisco Correa de 1626, así como en el resto de fuentes de los siglos XVII y XVIII que aquí se estudian. Conviene, pues, analizar estos aspectos más en detalle.

<sup>79</sup> I:Rvat, Chigi Q.VIII.206, fol. 161r. La pieza lleva como encabezamiento “Altra fantasia di Giaches a 4”.

<sup>80</sup> F:Pn, Rés. Vma. ms. 851, p. 416. La pieza no lleva encabezamiento ni título alguno, pero forma parte de una colección de 17 *ricercari* a cuatro voces. Sobre todo ello remito, de nuevo, a mis artículos CEA GALÁN, Andrés: “Nuevas rutas para Cabezón en manuscritos de Roma y París...” y CEA GALÁN, Andrés: “New Approaches to the Music of Antonio de Cabezón...”

<sup>81</sup> GÖLLNER, Marie-Louise: “The intabulations of Hernando de Cabezón...”

#### IV.1.- Signos de compás y proporción

El impreso de *Obras de música* utiliza diferentes señales indiciales de compás que se colocan siempre delante de la pauta, precediendo a la música. Tres de estas señales se refieren a compases binarios del valor de una semibreve. Las mismas tres signatures, al incorporar un **3**, hacen referencia a compases ternarios del valor de una breve perfecta o de una semibreve perfecta, según el caso (tabla 3).

Tabla 3. <i>Obras de música</i> . Signaturas de tiempo			
binarias	♩	♩	○
ternarias	♩3	♩3	○3

El uso de este tipo de signatures en el impreso de Cabezón resulta nuevo entre las fuentes en cifra para tecla del ámbito hispano, ya que no aparecen ni en el *Libro de cifra nueva* ni en el *Arte novamente inventada pera aprender a tanger* de Gonzalo de Baena<sup>82</sup>. No obstante, su uso estaba ya extendido en las fuentes de música para vihuela al menos desde el impreso de Luis de Narváez, *Silva de sirenas*, de 1538. Tal como se ha explicado en la parte II<sup>83</sup>, tales señales tuvieron el cometido de señalar la velocidad de ejecución más que dictar instrucciones sobre la organización perfecta o imperfecta de breves o semibreves como ocurre en la notación mensural. A tal efecto, los impresos de Luis de Narváez, Alonso Mudarra y Enrique de Valderrábano incorporaron, junto a la explicación de tales signos en sus declaraciones de cifra, palabras denotadoras del aire, movimiento, velocidad o *tempo* de la ejecución, siguiendo la práctica inaugurada por Luis de Milán en *El maestro* de 1536<sup>84</sup>. Tales indicaciones verbales preceden en varios decenios a las expresiones *allegro*, *adasio* y otras por el estilo que aparecen en el repertorio italiano hacia 1600.

Por mucho que algunas de estas signatures de tiempo mantengan una fisionomía semejante a los signos de compás de la notación de canto de órgano, conviene advertir que su significado en la cifra no tiene por qué guardar una relación con su significado mensural. En el caso de Valderrábano, por ejemplo, se trata de signatures nuevamente inventadas para este fin, de modo que no cabe confusión alguna en cuanto a su significado. Lo mismo ocurrirá algo más tarde en el impreso de Francisco Correa, donde algunos signos ya utilizados en notación mensural o incluso en otros impresos en cifra adquieren un significado completamente nuevo y puramente convencional<sup>85</sup>.

El problema que presenta el caso de las *Obras de música* de Antonio de Cabezón es que en la declaración de cifra del impreso no se estableció ninguna correspondencia entre tales signatures y su significado de tiempo o *tempo*. Es más, en el capítulo “de las proporciones y tiempos” del texto introductorio, sólo se hace mención a dos de estos signos de compás: ♩3 y ♩3, denominados proporción mayor y proporción menor respectivamente<sup>86</sup>. La omisión del resto de signatures en esta declaración y la ausencia

<sup>82</sup> Pueden verse al respecto los capítulos correspondientes, Baena y Venegas.

<sup>83</sup> Para un panorama sobre esta cuestión, parte II, apartado III.1.4.

<sup>84</sup> Véase tabla general en parte II, apartado III.1.4.

<sup>85</sup> Véase parte II, apartado 1.4 y Correa, apartado V.1.

<sup>86</sup> *Obras de música*, Declaración de la cifra, s. fol.

de indicaciones sobre su relación temporal dificulta notablemente la comprensión de este aspecto de la interpretación en la obra de Cabezón y ha sido fuente tanto de confusión como de controversia en la investigación musicológica de las últimas décadas<sup>87</sup>. Ese estado de confusión es total cuando, en transcripciones modernas de este repertorio, las firmas originales son sustituidas por firmas de compás modernas en combinación con la práctica de reducción de los valores originales de la cifra. Conviene, por tanto, que acudamos al texto original para intentar clarificar, en lo posible, el significado de tales signos.

#### IV.1.1.- Firmas binarias

En cuanto a las firmas binarias que se encuentran en las *Obras de música* de Antonio de Cabezón, hay que considerar primeramente que  $\Phi$  resulta ser la que se usa con mayor frecuencia. Así, sobre un total de 129 piezas<sup>88</sup>, sólo siete utilizan el signo  $\bigcirc$  (5.43%) y otras siete, el signo  $\bullet$  (5.43%). Quitadas diez obras en compás ternario (7.75%), el resto (81.39%), se escribe con la firma  $\Phi$ . Así, de algún modo,  $\Phi$  parece representar una especie de “compás ordinario” frente a las otras firmas, hasta cierto punto “extraordinarias”. Veamos en qué consiste esa excepcionalidad en el caso de  $\bigcirc$  y  $\bullet$ .

En todos los casos en los que se usa  $\bigcirc$  como señal indicial (tabla 4), la música se representa en casillas de tablatura del valor de una semibreve imperfecta, pero se rige por un compás ternario subyacente<sup>89</sup>. Esto es manifiesto en el caso del *Pangelingua* (fol. 7) y del *Christe redemptor* (fol. 25), en función de la organización métrica de sus respectivos *cantus firmus*, y en las diferencias sobre *Guárdame las vacas* (fol. 197 y 199), de acuerdo con la estructura métrica del *ground*. En estos casos, el compás subyacente se construye a partir de tres casillas de la cifra, con el valor de una breve perfecta. Lo mismo ocurre en la intabulación sobre *Cum sancto spiritu* de la *Missa de beata virgine* de Josquin (fol. 103), que lleva en el original polifónico la firma ternaria  $\Phi$ . Por su parte, en *Clama ne cesses* (fol. 91v), tercer Agnus de la *Missa de*

<sup>87</sup> Véase al respecto JACOBS, Charles: *La interpretación de la música española del siglo XVI para instrumentos de teclado...*; JACOBS, Charles: *Tempo notation in Renaissance Spain...*; JACOBS, Charles: *Francisco Correa de Arauxo*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1973; JACOBS, Charles: *The performance practice of Spanish Keyboard Music...* y CARPENTIER, Hoyle: “Tempo and tactus in the age of Cabezón... Más recientemente, vuelve sobre la cuestión BERNAL RIPOLL, Miguel: “Compás y proporciones en la música española de tecla del siglo XVI, y en especial en la de Cabezón”, *RMS*, XXXIV, 2, 2011, p. 63-108, quien no cita ninguna de las referencias bibliográficas anteriores, ni tampoco toma en consideración cuanto se dice a propósito de la cuestión en CEA GALÁN, Andrés: “Pablo Bruna según fray Pedro de San Lorenzo: perspectivas para la interpretación de la música de los organistas aragoneses del siglo XVII”, *NASS*, XVI, 1, 2000, p. 9-34; FERNÁNDEZ PALERO, Francisco: *Obras para tecla*, ed. Andrés Cea Galán, Zimmer, Edition Gaus, 2004 y CEA GALÁN, Andrés: “Ayre de España: zu Tempo und Stil in der *Escuela Música* von Fray Pablo Nassarre”, *In Organo Pleno: Festschrift für Jean-Claude Zehnder zum 65. Geburtstag*, Luigi Colarile & Alexandra Nigito (Hrsg.), Peter Lang, 2007, p. 113-22. Véase también cuanto se dice en los textos introductorios a CABEZÓN, Antonio de: *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, ed. de Javier Artigas Pina..., p. 12-5.

<sup>88</sup> Tomo como referencia el listado de BROWN, Howard Mayer: *Instrumental music printed before 1600...*

<sup>89</sup> Sobre la diferencia entre casilla y compás y la cuestión del compás subyacente, parte II, apartado III.1.5.

*l'home armé super voces musicales* de Josquin, se usan diferentes signaturas para cada una de las voces en el original polifónico, pero rige de forma general el compás ternario de breve perfecta que impone el *cantus firmus* del tiple, lo que, de nuevo, parece justificar la elección de la signatura  $\text{O}$  por parte de Cabezón. Finalmente, en el *Osanna de la missa de lome arme* (fol. 96v), la signatura original de Josquin es  $\text{C}3$ , de modo que en la cifra de Cabezón el compás subyacente rige sobre cada compás y medio de la cifra, con el valor de una semibreve perfecta o, si se prefiere, sobre cada tres compases con el valor de una breve imperfecta.

Tabla 4: <i>Obras de música</i> . Uso de la signatura $\text{O}$		
fol	título	estructura métrica
7	Pange lingua	<i>cantus firmus</i> (Venegas)
25	Christe Redemptor	<i>cantus firmus</i>
91	Clama ne cesses	Josquin
96v	Hosanna	Josquin
103	Cum Sancto Spiritu	Josquin
197	Vacas	<i>ground</i>
199	Vacas	<i>ground</i>

Dejando aparte las tres intabulaciones de Josquin, en las que el signo de tiempo elegido por Cabezón parece derivar directamente de los originales polifónicos, surge la duda de por qué el otro ciclo de *Vacas* (fol. 185) hace uso del compás ordinario  $\text{C}$ , cuando la estructura métrica de su *ground* es idéntica a la de los otros dos ciclos de diferencias ya citados. Lo mismo ocurre con el resto de versiones del *Pange lingua*, todas notadas en el compás ordinario a pesar de mantener la estructura métrica ternaria en su *cantus firmus*. En realidad, la única diferencia entre el *Pange lingua* notado con  $\text{O}$  y el resto es que éste apareció ya publicado en el *Libro de cifra nueva* y debe datar, por tanto, de una fecha anterior a 1557.

En sentido inverso, cabría preguntarse por qué las piezas notadas con  $\text{O}$  no fueron notadas con alguna de las signaturas ternarias usadas en el impreso, como  $\text{O}3$ , por ejemplo. La respuesta en este caso me parece obvia: habrían resultado compases demasiado grandes en razón de la disminución muy volada, de 24 o más figuras al compás, razón por la que se opta por colocar barras divisorias adicionales que marcan el dar, estar y alzar del compás<sup>90</sup>. Ya que ninguna de las secciones marcadas con  $\text{O}3$  en la *Obras de música* de Cabezón supera las doce figuras al compás, creo que nada obsta para considerar a  $\text{O}$ , en realidad, como una signatura ternaria asociada a piezas de glosa más rodada. En este caso,  $\text{O}$  recupera su significado como compás perfecto en la notación mensural.

Quedan así, por tanto, dos signaturas netamente binarias a considerar dentro de las *Obras de música* de Cabezón:  $\text{C}$  y  $\text{C}$ . Como se ha dicho anteriormente,  $\text{C}$  sólo aparece como señal indicial en siete piezas dentro de la colección (tabla 5). En una anterior

<sup>90</sup> Sobre las barras del alzar, véase parte II, apartado III.1.6.

publicación<sup>91</sup>, ya he sugerido que esta signatura de compás, en la música de Cabezón, debería indicar un *tempo* algo más rápido para la semibreve que  $\text{♩}$ . Habría varias razones para ello. La primera es puramente gráfica, pues los símbolos de Cabezón parecen tener el mismo significado que los usados por Narváez y Mudarra en sus respectivos libros de cifra<sup>92</sup>. Además, uno y otro se corresponden con sus correspondientes variantes ternarias para la proporción mayor y menor. Hay también una razón externa para tal interpretación. Cuando Francisco Correa defiende el uso de  $\text{♩}$  y  $\text{♩}$  en su *Facultad orgánica* para diferenciar la notación y el *tempo* de piezas de 16 y de ocho figuras al compás, respectivamente, toma como referencia el modo de obrar de Manoel Rodrigues Coelho en sus *Flores de música* de 1620, manteniendo silencio sobre la autoridad de Cabezón en este caso<sup>93</sup>. A lo que parece, el significado de ambos símbolos debe ser diferente en los impresos de Correa y Cabezón, al menos en principio.

Tabla 5. <i>Obras de música</i> . Uso de la signatura $\text{♩}$		
folio	título	compás
21	<i>Ave maris stella</i>	$\text{♩}$
21	<i>Ave maris stella</i>	$\text{♩}$
21v	<i>Ave maris stella</i>	$\text{♩}$ ?
34	Verso de quinto tono	$\text{♩}$
49	Kyrie de séptimo tono	$\text{♩}$
64	Tiento de primer tono	$\text{♩}$
102	<i>Beata viscera</i>	$\text{♩}$
193v	Diferencias <i>Isabel</i>	$\text{♩}$

En el caso de Cabezón, ese compás  $\text{♩}$  algo más apresurado que  $\text{♩}$ , parece encontrar acomodo, precisamente, en piezas desprovistas de glosa muy disminuida. Véase que, en las dos versiones consecutivas de *Ave maris stella* (fol. 21) así como en la que sigue en la serie (fol. 21v), sin indicación alguna de compás indicial<sup>94</sup>, están ausentes incluso los ornamentos propios de las habituales cláusulas glosadas. Lo mismo es el caso en el *Tiento de primer tono* (fol. 64), desprovisto por completo de glosas. Por su parte, el tiempo algo apresurado parece convenir con propiedad al enérgico último verso de los *Kyries* de séptimo tono. Sin embargo, esta interpretación parece difícil de justificar en el caso de *Beata viscera* (fol. 102), por ejemplo<sup>95</sup>, mientras que el problema en las diferencias *Isabel* (fol. 193v) se complica por los problemas relacionados con las corruptelas de la copia causadas por la incorporación de barras del alzar<sup>96</sup>.

<sup>91</sup> CEA GALÁN, Andrés: “¿Quién te me enojó, Isabel? y otras preguntas sin respuesta en las obras de música de Antonio de Cabezón...”

<sup>92</sup> Véase parte II, apartado III.1.4, tabla 2

<sup>93</sup> Para todo lo relacionado con los compases en la *Facultad orgánica*, parte III, Correa, V.1.1.

<sup>94</sup> Estos tres versos y el que sigue en la colección fueron copiados también en el manuscrito *Pensil deleitoso* de fray Antonio Martín y Coll, de 1707 (fol. 101-106). En los cuatro casos, la copia usó el signo de compás  $\text{♩}$ .

<sup>95</sup> Véase al respecto lo que también dice BERNAL RIPOLL, Miguel: “Compás y proporciones en la música española de tecla del siglo XVI, y en especial en la de Cabezón...”

<sup>96</sup> Sobre esta cuestión, de nuevo, CEA GALÁN, Andrés: “¿Quién te me enojó, Isabel? y otras preguntas sin respuesta en las obras de música de Antonio de Cabezón...” y véase también parte II, apartado III.1.6.

Por otro lado, hay que considerar que, en las *Obras de música* de Cabezón, la restitución del compás binario tras una sección de proporción ternaria, sea mayor o menor, se realiza siempre mediante el signo **C**. Sobre un total de 16 casos, la única excepción se produce en el último de los versos de 5º tono (fol. 34v), pieza que comienza directamente en proporción mayor, como se muestra en la tabla 6.

Tabla 6. <i>Obras de música</i> . Secuencia de signos de tiempo y proporción							
fol.	título	señal	figuración	prop	figuración	vuelta	figuración
30v	Versos 2º, VI			<b>C</b> 3	3 semibreves 12 (semínimas)	<b>C</b>	seminimas y corcheas
34v	Versos 5º, VI			<b>C</b> 3	3 semibreves 9 (mínimas)	<b>C</b>	corcheas y orn
35v	Versos 6º, VII			<b>C</b> 3	3 semibreves	<b>C</b>	corcheas
37v	Versos 7º, VII			<b>C</b> 3	3 semibreves 12 semínimas	<b>C</b>	seminimas y corcheas
39	Versos 8º, VI			<b>C</b> 3	3 semibreves 9 (mínimas) 12 semínimas	<b>C</b>	mínimas y semínimas
42v	Kyries 1º, IV	<b>C</b>	seminimas y corcheas	<b>C</b> 3	3 mínimas (o.o.o)	<b>C</b>	seminimas
43v	Kyries 2º, IV	<b>C</b>	corcheas y ornamentos en semicorcheas	<b>C</b> 3	3 mínimas (o.o.o)	<b>C</b>	seminimas y corcheas
46	Kyries 4º, IV	<b>C</b>	corcheas	<b>C</b> 3	3 mínimas semínimas y corchea	<b>C</b>	mínimas y semínimas
47	Kyries 6ª, IV	<b>C</b>	6 (semínimas)	<b>C</b> 3	3 (mínimas)	<b>C</b>	mínimas y semínimas
48	Kyries 7º, IV	<b>C</b>	seminimas y corcheas	<b>C</b> 3	3 mínimas (o.o.o)	<b>C</b>	8 corcheas
49v	Kyries 5º, IV	<b>C</b>	semínimas, corcheas	<b>C</b> 3	3 semibreves	<b>C</b>	mínimas y semínimas
59	Tiento 4º	<b>C</b>	6 (semínimas)	<b>O</b> 3	3 semibreves 6 mínimas	<b>C</b>	corcheas y orn
64v	Tiento 6º	<b>C</b>	8 corcheas y ornamentod	<b>C</b> 3	6 semínimas	<b>C</b>	corcheas y orn
80	Un gaybergeir	<b>C</b>	8 corcheas y ornamentos	<b>C</b> 3	3 semibreves	<b>C</b>	corcheas y orn
105	Stabat mater (2ª pars)	<b>C</b>	8 corcheas y ornamentos	<b>C</b> 3 3	3 mínimas corcheas	<b>C</b>	alternando
170	Tercera parte de benedicta			<b>O</b> 3	3 semibreves semínimas	<b>C</b>	seminimas

Nótese que este uso del signo **C** se encuentra, en todos los casos, en secciones finales de obras o de ciclos. Así, en el último de los versos de las series para el *Magnificat*, en el último de los juegos de *Kyries* y en los epílogos de tientos e intabulaciones. Pueden ser muy breves, como en el caso del último *Kyrie* de primer tono (fol. 42v), donde ocupa apenas los dos últimos compases, ejerciendo a modo de *peroratio*. En este sentido, este uso del signo **C** en la obra de Cabezón se relaciona, en mi opinión, con el que luego encontramos en la *Facultad orgánica* de Correa para el mismo fin<sup>97</sup>. En tales casos, parece que **C** debería sugerir un tiempo más lento que **C**, en contradicción con lo expresado anteriormente.

<sup>97</sup> Sobre esta cuestión, Correa, V.1.1.1.

## IV.1.2.- Signaturas ternarias

En la declaración de la cifra de *Obras de música*, Hernando se refiere a dos tipos de signaturas de compás ternario:

“Ay dos maneras de proporción ternaria, una de tres semibreves al compás, y otra de tres mínimas [...]. La proporción ternaria de tres semibreves, se apunta con el tiempo de por medio, con un tres delante de sí [...]. La proporción ternaria de tres mínimas al compás, es semejante en la apuntación a la pasada, sólo difiere en que como la mayor es de tres semibreves, la menor es de tres mínimas”<sup>98</sup>.

Tabla 7. <i>Obras de música</i> . Uso de signaturas ternarias							
fol.	título	señal	figuración	prop	figuración	vu	figuración
29	Versos 1º, VII	<b>C3</b>	3 mínimas 12 corcheas				
30v	Versos 2º, VI	<b>C3</b>	3 semibreves 12 (seminimas)			<b>C</b>	seminimas y corcheas
34v	Versos 5º, VI	<b>C3</b>	3 semibreves 9 (mínimas)			<b>C</b>	corcheas y orn
35v	Versos 6º, VII	<b>C3</b>	3 semibreves seminimas y orn corchea			<b>C</b>	corcheas
37v	Versos 7º, VII	<b>C3</b>	3 semibreves 12 seminimas			<b>C</b>	seminimas y corcheas
39	Versos 8º, VI	<b>C3</b>	3 semibreves 9 (mínimas), 12 seminimas			<b>C</b>	mínimas y seminimas
42v	Kyries 1º, IV	<b>C</b>	seminimas y corcheas	<b>C3</b>	3 mínimas (o.o o)	<b>C</b>	seminimas
43v	Kyries 2º, IV	<b>C</b>	corcheas y orn	<b>C3</b>	3 mínimas (o.o o)	<b>C</b>	seminimas y corcheas
46	Kyries 4º, IV	<b>C</b>	corcheas	<b>C3</b>	3 mínimas, seminimas y corchea	<b>C</b>	mínimas y seminimas
47	Kyries 6º, IV	<b>C</b>	corcheas y orn	<b>C3</b>	3 (mínimas)	<b>C</b>	mínimas y seminimas
48	Kyries 7º, IV	<b>C</b>	seminimas y corcheas	<b>C3</b>	3 mínimas (o.o o)	<b>C</b>	corcheas
49v	Kyries 5º, IV	<b>C</b>	seminimas y corcheas	<b>C3</b>	3 semibreves	<b>C</b>	mínimas y seminimas
59	Tiento 4º	<b>C</b>	corcheas y ornamentos	<b>O3</b>	3 semibreves, 6 mínimas	<b>C</b>	corcheas y orn
64v	Tiento 6º	<b>C</b>	corcheas y ornamentos	<b>C3</b>	6 seminimas	<b>C</b>	corcheas y orn
80	Un gaybergeir	<b>C</b>	corcheas y ornamentos	<b>C3</b>	3 semibreves	<b>C</b>	corcheas y orn
105	Stabat mater (2ª pars)	<b>C</b>	corcheas y ornamentos	<b>C3</b>	3 mínimas corcheas	<b>C</b>	alternando
136	Ye fille qua	<b>3C</b>	sin valores de ningún tipo				
170	Tercera parte de benedicta	<b>O3</b>	3 semibreves mínimas y seminimas			<b>C</b>	seminimas
188	Gallarda milanese	<b>C3</b>	3 mínimas seminimas y corcheas				

<sup>98</sup> *Obras de música*, Declaración de la cifra, De las proporciones y tiempos, s. fol.

A estas proporciones, mayor y menor, corresponden respectivamente las sigaturas  $\text{C}3$  y  $\text{C}3$ , tal como se ve por los ejemplos incorporados a la declaración. Sin embargo, en el impreso se usará en dos ocasiones (fol. 60 y 170) la sigatura  $\text{O}3$  como variante para la proporción mayor de tres semibreves. Por otro lado, en una ocasión (fol. 136), aparece la sigatura  $3\text{C}$  lo que responde, quizás, a un simple error tipográfico por  $\text{C}3$ .

En cualquier caso, estas tres sigaturas ( $\text{C}3$ ,  $\text{C}3$  y  $\text{O}3$ ) son usadas en las *Obras de música* de Cabezón como señal indicial de forma consecuente (tabla 7). Sin embargo, en las secciones en proporción, se usará siempre la sigatura  $\text{C}3$ , independientemente de que se trate de compases de tres mínimas o de tres semibreves. Este uso de la sigatura  $\text{C}3$  para significar el compás de tres semibreves puede verse en la glosa sobre *Gaybergier* (fol. 80), así como en los *Kyries* de 5º tono (fol. 49v). No obstante, hay que suponer aquí que el punto que acompaña al 3 en este caso sea superfluo, tal como parece superfluo el arco que acompaña a la sigatura en el verso de *Kyrie* de 7º tono (fol. 48)<sup>99</sup>. Sólo en el *Tiento de 4º tono* (fol. 59), aparece la sigatura  $\text{O}3$  para abrir una sección en proporción de tres semibreves al compás, de nuevo acompañada por un punto cuyo significado no queda claro (ilustración 2).

DE ANTONIO DE CABEZÓN. 60

Ilust. 2: *Obras de música*, 1578, fol. 60.  
Uso de la sigatura  $\text{O}3$  en un *Tiento de cuarto tono*.

<sup>99</sup> Sobre la sigatura  $\text{3}$  véase más abajo.

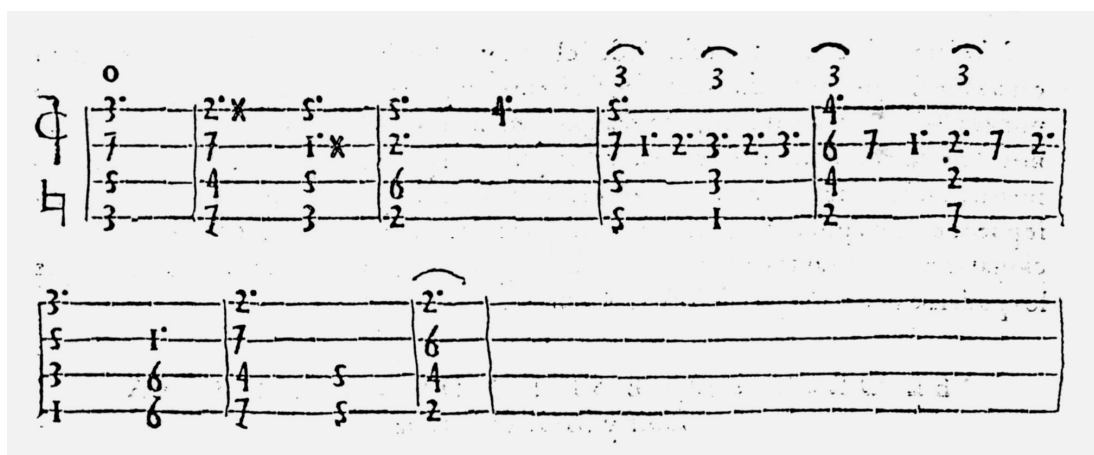


Por otra parte, conviene considerar que todos estos compases de proporción aparecen con diferentes tipos de figuración disminuida, de tres, seis, nueve y doce figuras al compás, de modo que resulta difícil aceptar que estas signaturas posean un significado absoluto en la fuente. Antes bien, parece que habría que considerar que todas estas signaturas ternarias quedan ya sujetas al principio de velocidad o *tempo* relativos al número de figuras al compás tal como lo describe más tarde Francisco Correa en su *Facultad orgánica* de 1626<sup>100</sup>.

#### IV.1.3.- La proporción sesquialtera

Tal como se presenta en el ejemplo incluido en la declaración de cifra de *Obras de música* (ilustración 3), la proporción sesquialtera viene expresada mediante el signo  $\overset{\circ}{3}$  volado sobre la pauta:

“La proporción que llaman sesquialtera, es de tres mínimas contra un semibreve, y seys semínimas contra dos mínimas, apúntase con un tres de guarismo, y encima dél un calderón, y pónese a cada compás, porque el compás principal no se muda, sólo se muda la especie de figuras de una o de dos voces”<sup>101</sup>.
































































Ilustr. 3: *Obras de música*, 1578, Declaración de la cifra, s.fol.  
Ejemplo de proporción sesquialtera.

La aparición de este signo es relativamente frecuente, presentándose en un total de 43 piezas de la colección para indicar la proporción sesquialtera de tres, seis, nueve o doce figuras al compás. En otras dos piezas (fol. 47 y 99v) el signo aparece como  $\cdot\overset{\circ}{3}$ , lo que, en principio, parece ser un simple lapsus de la edición.

Por otra parte, conviene advertir que la edición original considera superfluo señalar el tipo de figuras que van bajo la proporción sesquialtera, una forma de proceder que también encontraremos en la *Facultad orgánica* de Francisco Correa. Sólo en dos ocasiones se indica expresamente la presencia de doce corcheas al compás (fol. 35v y 82), tal como se muestra de forma resumida en la tabla 8.

<sup>100</sup> A propósito de ello, parte III, Correa, V.1.1 y V.1.2.

<sup>101</sup> *Obras de música*, Declaración de la cifra, s. fol.

Tabla 8. <i>Obras de música</i> . Uso de la proporción sesquialtera				
fol.				
6v	Ave maris stella			3 (minimas)
12	Versos 5º			3 (minimas)
13	Fabordón 1º, II y IV			6 (semínimas)
14	Fabordón 2º, IV			6 (semínimas)
15	Fabordón 3º, IV			6 (semínimas)
16	Fabordón 4º, IV			6 (semínimas)
17	Fabordón 5º, III y IV			6 (semínimas)
29	Versos 1º, I, IV			6 (semínimas)
34v	Versos 5º, III			6 (semínimas)
34v	Versos 5º, VI			9 (minimas)
35v	Versos 6º, VI			12 corcheas
37v	Versos 7º, II			6 (semínimas)
37v	Versos 7º, II			6 (semínimas)
39	Versos 8º, VI			9 (minimas)
40v	Kyries rex virginum, III y IV			6 (semínimas)
47	Kyries 6ª, IV			6 (semínimas)
50v	Tiento 2º			6 (semínimas)
53	Tiento 1º			6 (semínimas) 12 (corcheas)
59	Tiento 4º			6 (semínimas)
69	Prenes pitie			6 (semínimas)
72v	Ye pres en grey (He)			6 (semínimas)
76v	Canción francesa			6 (semínimas)
82	Dulce memoriae (He)			12 corcheas
91	Clama necesses			6 (semínimas)
96v	Osanna de la missa			6 (semínimas)
99v	Ave maris stella			6 (semínimas)
102	Beata viscera			6 (semínimas)
112	Inviolata (2ª pars)			6 (semínimas)
113v	Inviolata (3ª pars)			6 (semínimas)
128	Virgo salutifera			3 (minimas)
131	Stabat mater			6 (semínimas)
142	Durmendo un jorno			6 (semínimas)
148	Susana un jur (He)			6 (semínimas)
151v	Pis ne pulvenir (He)			6 (semínimas)
153	Qui la dira			6 (semínimas)
159	Benedicta es regina celorum			6 (semínimas)
175	Ave Maria Josquin			6 (semínimas)

190v	Diferencias sobre la Pavana italiana	♯	3̂	6 (semínimas)
192	Diferencias sobre el canto de la dama	♯	3̂	6 (semínimas)
193v	Diferencias sobre el villancico de quien te me enojó Isabel	♯	3̂	6 (semínimas)
197	Vacas	○	3̂	6 (semínimas)

En todos los casos, el signo 3̂ se refiere a una prolación o pronunciación ternarias de las figuras, mostrando, de nuevo, una práctica que quedará ratificada más tarde por la *Facultad orgánica* de Francisco Correa. No en vano, éste acudirá a la autoridad de las *Obras de música* de Antonio de Cabezón cuando defienda esta forma de notación para la proporción sesquialtera en relación con la cuestión de “ayrezillo de proporción menor”<sup>102</sup>.

#### IV.1.4.- La proporción sesquiquinta

“La proporción sesquiquinta es una proporción de cinco mínimas al compás, las cuales valen tanto como un semibreve, y diez semínimas contra dos mínimas, esta proporción es muy poco usada, y así se hallará en pocas partes escrita, y para que se conozca la tal proporción, la obra que tuviere al principio puesto el tiempo menor imperfecto en ésta verna la sesquiquinta, y en los compases que la uviere el uno de guarismo, como con un cinco encima, desta manera 5̂ para que se entienda que tantos quantos compases durare esta señal, tanto durará la sesquiquinta, y aviso que no muden el compás aunque la vean, porque el compás principal, es el que al principio de la obra se puso”<sup>103</sup>.

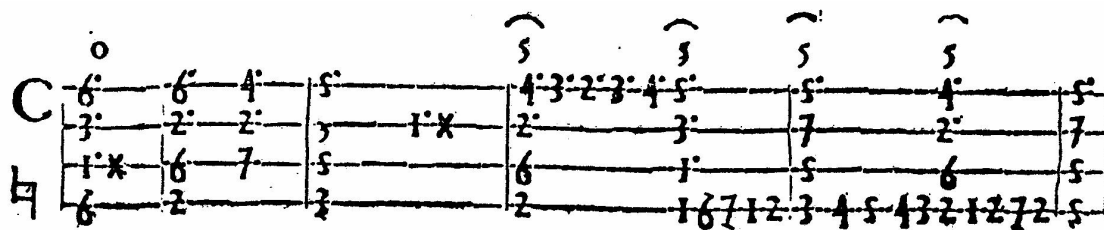
La aparición de la proporción sesquiquinta es, en efecto, rara en las *Obras de música* de Cabezón, apareciendo sólo en tres ocasiones, además de en el ejemplo de la declaración de cifra (tabla 9).

Tabla 9. <i>Obras de música</i> . Uso de la proporción sesquiquinta				
fol	título	señal	prop	figuración
17v	Fabordón 6º, II	♯	5̂	10 (semínimas)
17v	Fabordón 6º, IV	♯	5̂	10 (semínimas)
148	Susana un jur (He)	♯	5̂	10 (semínimas)

Nótese que el texto citado advierte que la utilización de esta proporción se da solamente bajo el “tiempo menor imperfecto”. Éste sería el indicado mediante C si tenemos en cuenta el ejemplo de cifra que sigue a la explicación (ilustración 4).

<sup>102</sup> Sobre todo ello, Correa, V.1.3.

<sup>103</sup> *Obras de música*, Declaración de la cifra, s. fol.



Ilustr. 4: *Obras de música*, 1578, Declaración de cifra, s.fol.  
Ejemplo de proporción sesquiquinta.

Todo ello entra en conflicto con la notación que encontramos en las tres piezas citadas, en las que la proporción sesquiquinta parece bajo la señal indicial  $\text{C}$ . Al parecer, se trata de una nueva inconsistencia del sistema de signaturas utilizado en las *Obras de música* de Antonio de Cabezón.

Pero, de todas formas, estos ejemplos constituyen las primeras muestras de la proporción sesquiquinta en el repertorio instrumental hispano, encontrado continuidad en otras fuentes de principios del siglo XVII, incluida, cómo no, la *Facultad orgánica* de Francisco Correa<sup>104</sup>.

#### IV.1.5.- Recapitulación

Como hemos podido comprobar, las *Obras de música* de Antonio de Cabezón presentan el primer muestrario completo de señales indiciales de tiempo y de signaturas de proporción dentro del repertorio hispano para tecla. Tal variedad de signos sólo es comparable a la que usó Luis de Narváez en su *Delfín de música* de 1538 o a la que aparecerá en la *Facultad orgánica* de Francisco Correa en 1626.

Aunque el uso de tales signaturas parece sistemático en el caso de Cabezón, se encuentran en verdad numerosas inconsistencias en el impreso, lo que impide establecer conclusiones del todo definitivas sobre el significado de tales signos. La problemática arranca de la inexistencia de una explicación precisa en la declaración de cifra que precede a la música en el compendio sobre el uso y significado de estas signaturas con respecto a la organización métrica del compás y al *tempo* o velocidad de ejecución. Todo se complica si tenemos en cuenta que el proceso de recopilación del repertorio incluido en *Obras de música* podría haber seguido diferentes itinerarios relativamente extendidos en el tiempo, a través tanto de Hernando de Cabezón como de Pedro Blanco, sin descartar otros posibles copistas o transmisores. A esto habría que sumar las probables intervenciones del propio Hernando para poner en orden, corregir y unificar el compendio de música de su padre. Todo ello, sin olvidar la también probable existencia de corruptelas textuales por cuanto se refiere a las propias signaturas de tiempo aquí en consideración. Con este panorama, sólo resulta posible plantear una hipótesis sobre el significado de las signaturas estudiadas con relación a la práctica interpretativa.

<sup>104</sup> Puede verse Correa, V.1.4.1.

Así pues, parece que puede establecerse una gradación entre las tres signatures binarias con respecto a la unidad métrica que rige el compás subyacente (tabla 10).

Tabla 10. Obras de música. Gradación de tiempos binarios			
signo	<b>C</b>	<b>♩</b>	<b>○</b>
valor	1 semibreve	2 semibreves	3 semibreves
figuras al compás	4-8 (16)	8-16	12-24

De este modo, **○** gobierna en realidad un compás ternario, constituido por tres semibreves o una breve perfecta, subdividido en tres casillas de semibreve, según se dijo. Este compás resulta ser el más espacioso de todos desde el punto de vista de la “cantidad de tiempo”<sup>105</sup>, abrazando disminuciones de hasta 24 figuras al compás que, en el contexto notacional de la fuente, resultan las más veloces. En el extremo opuesto, aparece **C**, al que se llama “tiempo menor imperfecto” en la declaración de cifra al ejemplificar el uso de la proporción quintupla, según se vió en la ilustración 4. Se presenta como el compás más breve en cuanto a cantidad de tiempo, con disminuciones de entre 4 y 8 figuras al compás. En el centro, **♩**, como compás ordinario, gobierna un compás subyacente de breve, subdividido en dos casillas de semibreve. No obstante, tal como se ha mostrado más arriba, las signatures **♩** y **C** podrían invertir sus papeles en algunos casos si consideramos las diferencias de figuración existentes entre piezas sujetas a la misma signature.

Por lo que respecta a los compases ternarios, la secuencia de tiempos podría ser la que se muestra en la tabla 11:

Tabla 11. Obras de música. Gradación de tiempos ternarios			
signo	<b>C3</b>	<b>♩3</b>	<b>○3</b>
valor	3 mínimas	3 semibreves	3 semibreves
figuras al compás	3-6 (12)	6-12	6-12

Así, en principio, no se aprecia diferencia alguna entre las signatures **♩3** y **○3**. Además, hay que considerar que esta última señal sólo aparece en dos ocasiones en el impreso, si no como un lapsus, sí como una práctica particular.

En mi opinión, en todas las circunstancias y bajo cualquiera de las signatures, tanto binarias como ternarias, la velocidad de ejecución en *Obras de música* vendrá determinada por tres factores principales:

- a) el número de figuras al compás,
- b) la dificultad de la obra y
- c) la capacidad del tañedor.

Así lo exponen con total claridad tanto Miguel de Fuenllana en la *Orphenica lyra* de 1554 como Francisco Correa en su *Facultad orgánica* de 1626<sup>106</sup>. Además, puede guardarse el “conformar la música (o el movimiento della) con el sentido de la letra”, tal

<sup>105</sup> Sobre este concepto, Correa, V.1.1.

<sup>106</sup> Puede consultarse para ello, Correa, V.1.1 y V.1.2.

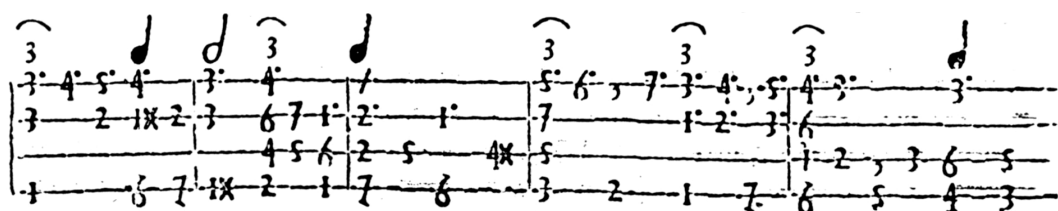
como queda expresado por Alonso Mudarra en sus *Tres libros de música en cifra* de 1546<sup>107</sup>. Cualquier otra consideración sobre el valor, tiempo o forma de ejecución de tales compases me parece, por ahora, mera conjetura.

#### IV.2.- La notación del “tres contra dos”

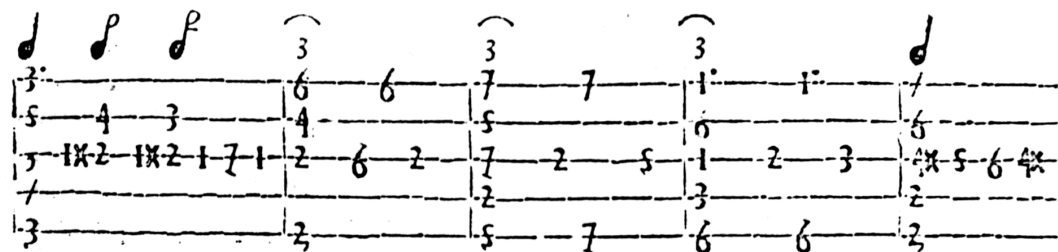
En la cifra de las *Obras de música* de Cabezón encontramos en tres ocasiones la notación de “tres contra dos”: en un verso de *magnificat* de séptimo tono (fol. 38-38v), en el tiento de segundo tono (fol. 51v) y en la glosa sobre la *Tercera parte de Inviolata* de Josquin (fol. 114). Los tres casos se presentan a continuación (ilustraciones 5, 6 y 7).



Ilustr. 5: *Obras de música*, 1578, fol. 39.  
Ejemplo de “tres contra dos” en un verso de *magnificat* de séptimo tono.



Ilustr. 6: *Obras de música*, 1578, fol. 51v.  
Ejemplo de “tres contra dos” en un *Tiento de segundo tono*.



Ilustr. 7: *Obras de música*, 1578, fol. 114.  
Ejemplo de “tres contra dos” en la glosa sobre *Inviolata* de Josquin.

<sup>107</sup> Véase Mudarra, apartado II.

Nótese que, en el caso del tiento, el original incorpora una vírgula de ligadura entre la segunda y la tercera nota del tresillo, detalle ausente en el verso. Creo que no es descartable que ambas formas de notación se refieran a una misma forma rítmica de “tres contra dos” de semínimas iguales en proporción sesquialtera frente a semínimas iguales binarias o, como en el caso del glosado, tres mínimas contra dos.

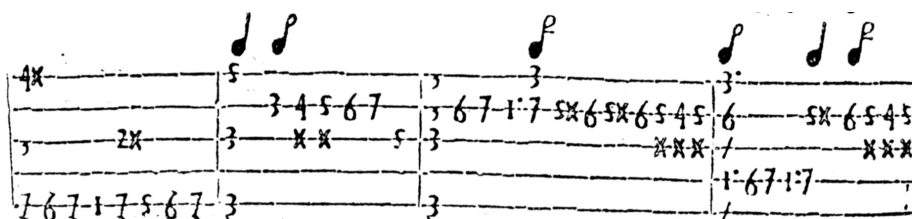
En cualquier caso, tales formas de notación resultan exclusivas de las *Obras de música* de Cabezón, ya que no se encuentran en ninguna otra fuente hispana de los siglos XVI y XVII.

#### IV.3.- La notación del “harpeado”

Una de las peculiaridades notacionales de las *Obras de música* de Cabezón es la temprana aparición de diversas figuras musicales asociadas a la forma del harpeado<sup>108</sup>. Las más llamativas se encuentran en una de las glosas sobre la primera parte del motete *Inviolata* de Josquin, en los folios 135 y 135v (ilustraciones 8 y 9):



Ilustr. 8: *Obras de música*, 1578, fol. 135. Ejemplo de “harpeado” en una glosa sobre *Inviolata* de Josquin (tercer compás de la primera línea).



Ilustr. 9: *Obras de música*, 1578, fol. 135v. Ejemplo de “harpeado” en una glosa sobre *Inviolata* de Josquin (segundo compás)

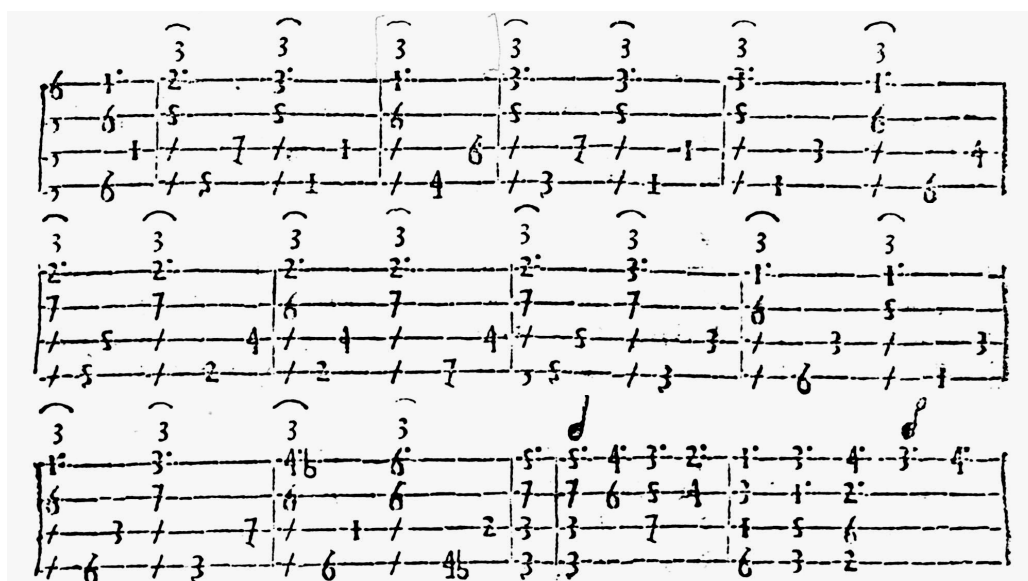
Aquí, el primer harpeado coincide con la cláusula que se produce sobre el texto “coeli porta”, al final del segundo verso; el segundo, con la cláusula sobre “suscipe pia”:

<sup>108</sup> Para una descripción de este recurso, véase, sobre todo, Huete, IV.1.2.

Inviolata, integra et casta es, Maria,  
 quae est effecta fulgida coeli porta.  
 O mater alma Christi, carissima,  
 suscipe pia. Laudum praeconia.

Queda así abierta la cuestión, en mi opinión, sobre la posible utilización de este tipo de harpeados en otras cláusulas, sean finales o intermedias, especialmente tocando sobre el monacordio, los clavicordios o el harpa.

Otra forma de harpeado diferente se encuentra en las diferencias *Isabel* (fol. 196) o en las diferencias sobre *Vacas* (fol. 198), como un tipo de homofonía quebrada, en proporción menor y con marcado carácter rítmico (ilustración 10):



Ilustr. 10: *Obras de música*, 1578, fol. 198.  
 Ejemplo de “harpeado” en unas diferencias sobre *Vacas*.

En las *Diferencias sobre la pavana italiana* (fol. 191-191v) y sobre *La dama le demanda* (fol. 193v), encontramos una tercera forma de harpeado basada en otro tipo de transformación rítmica de la homofonía, con el bajo a contratiempo (ilustración 11):



Ilustr. 11: *Obras de música*, 1578, fol. 193v.  
 Ejemplo de “harpeado” en las diferencias sobre *La dama le demanda*.



Las dos primeras formas de harpeado están ausentes en otras fuentes hispanas para tecla o harpa, aunque se relacionan con las fórmulas apuntadas por Diego Fernández de Huete en su *Compendio numeroso* de 1702<sup>109</sup>. La tercera forma de harpeado reaparecerá mucho más tarde y en un contexto muy distinto, en las *batteries* que encontramos en piezas de medio registro de mano izquierda de compositores como Gabriel Menalt (1657-1687) o Sebastián Durón (1660-1716)<sup>110</sup>, por ejemplo, en un estilo cercano, en algún modo, a los *basses de trompette* del repertorio francés del mismo periodo.

#### IV.4.- Las cláusulas glosadas

Otro detalle notacional particular de las *Obras de música* se refiere a las fórmulas de las cláusulas glosadas<sup>111</sup>. Además de la forma habitual, se presenta también en el impreso una versión “abreviada” de la misma figura (ejemplo 1, a y b):



Ej. 1: *Obras de música*, 1578. Cláusulas glosadas.  
a) Versión “normal”; b) Versión “abreviada”.

Es curioso que, mientras la forma tradicional de la cláusula glosada vaya a pervivir en el repertorio hispano hasta la generación de Cabanilles, la forma abreviada apenas pueda rastrearse en las *Obras de música* de Cabezón y en algunas piezas de la *Facultad orgánica* de Francisco Correa<sup>112</sup>.

En las *Flores de música* de Manoel Rodrigues Coelho (Lisboa, 1620), la misma cláusula glosada aparece abreviada de otro modo (ejemplo 2):



Ej. 2: *Flores de música*, 1620. Cláusula glosada.

<sup>109</sup> Véase, Huete, apartado IV.1.2.

<sup>110</sup> Pueden verse, como ilustración, la *Gaytilla de mano izquierda* de Menalt que se conserva en E:Bc, M 729, fol. 4v o la *Gaitilla de mano izquierda* de Durón copiada en el manuscrito de Jaca (sin signatura), p. 186. Ediciones modernas en *Gabriel Menalt (1657-1687). Obra completa per a orgue*, ed. Bernat Cabré, Barcelona, Tritó, 2012, p. 30-5 y *Antología de organistas españoles del siglo XVII*, ed. Higinio Anglés, Barcelona, Diputación Provincial, Biblioteca Central, vol.2, 1966, p. 90-3.

<sup>111</sup> Véase también lo que digo al respecto en CEA GALAN, Andrés: “Nuevos pasajes corruptos en las *Obras de música* de Antonio de Cabezón...”, apartado V.

<sup>112</sup> Puede también verse cuanto se dice al respecto en *Pensil deleitoso*, apartado IV, donde se muestra otra de las variantes de estas cláusulas glosadas, exclusiva en este caso del manuscrito de fray Antonio Martín y Coll.

En mi opinión, estas fórmulas abreviadas reclaman la incorporación de algún tipo de ornamento, sobre la última corchea del grupo en el caso de Cabezón y sobre la última semínima en el caso de Coelho, pero siempre comenzando por la nota superior, siguiendo el modelo del quiebro “que agora se usa”, según describe fray Tomás de Santamaría en 1565:

“Hase mucho de notar por gran primor, que agora se usa, començar el redoble y el quiebro reysterado de mínimas, desde un punto más alto de donde fenece, y demás desto, el primer punto del sobredicho redoble y quiebro ha de herir solo, y el segundo punto ha de herir en la consonancia que entonces se diere”<sup>113</sup>.

Adviértase que Santamaría muestra una clara preferencia por el uso de estos ornamentos por la nota superior:

“Estas manera de redobles y quiebro [...] son muy nuevos y muy galanos, los quales causan tanta gracias y melodía en la música, que la levanta en tantos grados, y a tanto contentamiento para los oydos, que parece otra cosa distinta de lo que se tañe sin ellos, y por tanto, con mucha razón se deve usar siempre dellos, y no de los otros, por quanto son antiguos y no graciosos”<sup>114</sup>.

Por otra parte, no conviene olvidar que el *Arte de tañer fantasía* de fray Tomás de Santamaría había sido examinado y aprobado por el propio Antonio de Cabezón y por su hermano Juan<sup>115</sup>, de modo que no cabe renunciar a la idea de que tales novedades hubiesen sido introducidas por ellos mismos en la práctica musical de su tiempo.

#### IV.5.- Los puntillos de aumentación

Como se ha dicho ya<sup>116</sup>, en las *Obras de música* de Antonio de Cabezón se utiliza un formato de pauta en el que se ha liberalizado la estructura reticular conocida por el *Arte novamente inventada pera aprender a tanger* de Gonzalo de Baena de 1540 y por el *Libro de cifra nueva* de 1557, de modo que el ritmo queda expresado mediante el uso de figuras de canto de órgano sobre el sistema, además de incorporar signos de ligadura en todas las voces. En la declaración de cifra del impreso se hace mención al uso y función de estas figuras, de este modo:

“Porque algunas vezes hallarán las figuras tan mezcladas unas con otras que con dificultad se podría poner bien en todas las partes donde uviere estas dificultades, hallarán puesto el ayre encima del ringlón”<sup>117</sup>.

Este texto acompaña a un cuadro que ejemplifica todas las variantes rítmicas que se encontrarán en la cifra (ilustración 12). El uso de tales figuras sobre la pauta resulta

<sup>113</sup> SANTAMARÍA, fray Tomás de: *Arte de tañer fantasía*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565, capítulo XIX, Del modo de hazer los redobles y quiebro, fol. 48.

<sup>114</sup> SANTAMARÍA, fray Tomás de: *Arte de tañer fantasía*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565, capítulo XIX, Del modo de hazer los redobles y quiebro, fol. 48v.

<sup>115</sup> Así consta en el título de la obra: *Libro llamado Arte de tañer fantasía [...] el qual por mandato del muy alto consejo real fue examinado, y aprobado por el eminente músico de su magestad Antonio de Cabezón, y por Juan de Cabezón, su hermano*.

<sup>116</sup> Especialmente en parte II, apartado III.1.1.

<sup>117</sup> *Obras de música*, Declaración de la cifra, s. fol.

relativamente sistemático en el impreso, de modo que apenas quedan dudas sobre la interpretación rítmica de los pasajes.

Minimas. 2 3 4 5 6 7

Minimas sin compadas. 2 3 6 4 5 6 7

Minimas con puntillo quando se toman al principio de compas. 6 5 4 3 2 1

Minimas quando se tomã al alçar del compas. 2 3 4 5 6

Minimas con puntillo y corcheas, quando se tomã al principio del cõpas, y al medio cõpas. 6 5 4 3 5 4 3 2

Minimas con corcheas. 2 5 6 7 1 2 1 2 3 4 5 6 4 5 6

Seminimas. 6 4 5 6 2 3 4 5 6 7 1 2

Seminimas con puntillo y corchea. 5 4 5 6 7 1 2 7 6 5 4

Dos feminimas y corcheas. 5 4 3 2 3 4 5 5 4 2 3 4 5 3 4 3 4 5

Seys corcheas con vna feminima, 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 3 2 1 2 3 2 1 7 6 5 4

Ocho corcheas en vn cõpas. 2 3 4 5 6 4 5 6 7 6 7 1 2 1 7 6

Semicorcheas, diez y seys en vn compas. 2 1 7 6 7 6 5 4 3 2 3 4 5 6 7 1 2 1 7 6 2 1 7 6 5 6 7 1 7 6 5 4

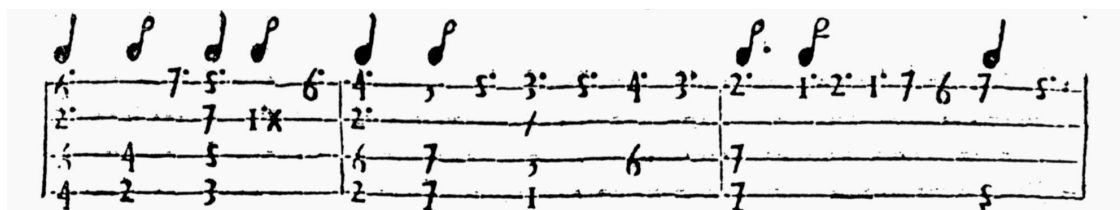
Ilustr. 12: *Obras de música*, 1578, Declaración de la cifra, s. fol.

Se observará que, en el caso de las semibreves, mínimas y semínimas con puntillo, el ejemplo incorpora incluso una vírgula de ligadura para significar éste, todo apoyado mediante la pertinente figura de canto de órgano sobre la pauta. En realidad, esa ligadura falta en muchos casos en las piezas del impreso. Así ocurre, por ejemplo, en el inicio de *Pour un plaisir* (fol. 79) o en el significativo pasaje del *Tiento de primer tono* (fol. 54) que se muestra en la ilustración 13, aunque sin causar problema alguno de interpretación:



Ilustr. 13: *Obras de música*, 1578, fol. 54. Tiento de primer tono.  
Notación de semínima con punto más corchea.

Nótese también que la declaración de cifra de *Obras de música* no considera el uso de la figura corchea con punto más semicorchea que, sin embargo, se encuentra a veces en la música de la compilación, como en las canciones glosadas *Pour un plaisir* (compases 41, 51 y 54) o en *Gaybergier* de Crecquillon (compases 13, 27 y 39), entre otros muchos casos (ilustración 14):



Ilustr. 14: *Obras de música*, 1578, fol. 80. *Pour un plaisir*.  
Notación de corchea con punto más semicorchea.

Al menos en el caso de *Pour un plaisir*, parece que el original se olvida de señalar ese puntillo en la corchea también en la figura del compás 38, si tenemos en cuenta que todo el pasaje que ahí se inicia se repite más tarde a partir del compás 51. Omisiones semejantes ocurren en otros pasajes y en otras piezas. En mi opinión, toda esta cuestión enlaza con la problemática del “tañer con buen aire” ya discutida en la parte II, apartado III.1.8, y que se refiere a la falta de concreción de la cifra hispana por lo que respecta a la notación de los puntillos de aumentación en figuras de menor duración<sup>118</sup>. Más allá de la estricta lectura rítmica de la cifra, hay aquí, por tanto, un campo abierto a las decisiones del tañedor.

Otro aspecto que se relaciona con los puntillos de aumentación tiene que ver con la aparición de figuras excepcionales en la música de Cabezón, como semibreves ligadas a semínimas o corcheas, mínimas ligadas a corcheas o a semínimas con punto y otras por el estilo. A este asunto dedico particular atención también en el caso de la *Facultad orgánica* de Francisco Correa, impreso donde este aspecto notacional cobra especial importancia<sup>119</sup>.

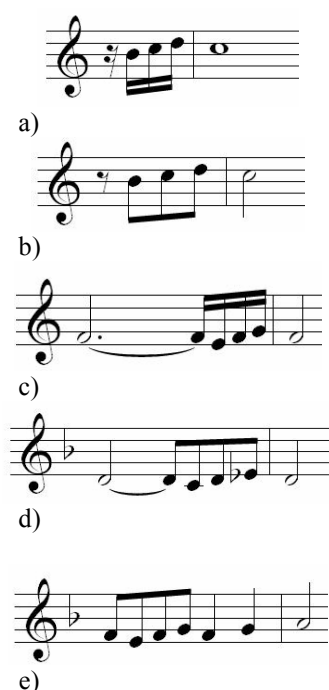
<sup>118</sup> Véase también Correa, apartado V.2.1.

<sup>119</sup> Correa, apartado V.2.2.

#### IV.6.- Los quiebros de mínimas

En las *Obras de música* de Antonio de Cabezón encontramos también diversos ornamentos desarrollados por extenso, entre los que conviene considerar aquellos que derivan de la forma del quiebro de mínimas explicado por fray Tomás de Santamaría en su *Arte de tañer de fantasía* de 1565, todos ejecutados “al alzar”<sup>120</sup>.

En los motetes *Stabat mater dolorosa* de Josquin (fol. 105) y en *Si bona suscepimus* de Verdelot (fol. 114v), la voz que entra en segundo lugar va adornada con un quiebro de mínimas ascendente, colocado al alzar del compás y notado con semicorcheas (ejemplo 3, a). El mismo tipo de ornamento aparece en otras ocasiones en el transcurso de las piezas, siempre marcando la entrada de una voz aguda, como en *Cum sancto spiritu* (fol. 103, c. 43) o en *Benedicta es caelorum Regina* de Josquin (fol. 164, c. 91). Una variante del mismo quiebro, en corcheas (ejemplo 3, b), también se localiza ocasionalmente, como en *Si bona suscepimus* (fol. 114v, c. 28).



Ej. 3: *Obras de música*, 1578. Quiebros de mínimas.

Sin embargo, parece que se prefiere la utilización del mismo ornamento sobre la segunda nota de la entrada (ejemplo 3, c), tal como aparece en *Prenes pitie* (fol. 69) y *Si par sufrir* (fol. 74v) de Crecquillon, en *Quaeramus* de Mouton (fol. 89), *Aspice Domine* de Jaquet (fol. 118), *In te Domine speravi* de Lupus (fol. 123v) y *Ayme qui voldra* de Gombert (fol. 140v). Una variante en corcheas de la misma figura (ejemplo 3, d) aparece abriendo *Je suis ayme* de Crecquillon (fol. 146), *Cum sancto spiritu* y *Ave Maria* de Josquin (fol. 103 y 175v), por ejemplo.

<sup>120</sup> SANTAMARÍA, fray Tomás de: *Arte de tañer fantasía*, capítulo XIX, Del modo de hazer los redobles y quiebros, fol. 46v.

En cambio, el *Tiento de sexto tono* (fol. 64v) comienza utilizando quiebros reiterados “al dar” (ejemplo 3, e), figura en la que también se basa el segundo verso de quinto tono (fol. 34v). Éste es el ornamento conocido ya por las descripciones de Gonzalo de Baena, fray Juan Bermudo y Luis Venegas de Henestrosa<sup>121</sup>.

Este uso de los quiebros de mínimas en *Obras de música* parece que responde a las directrices luego marcadas por Francisco Correa en su *Facultad orgánica* de 1626:

“Quiebro doblado o reiterado (que es de tres dedos, y de quatro movimientos) se deve hazer en principio de discurso, o obra larga grave, y en cosas de compás grave”<sup>122</sup>.

Tabla 12: Obras de música. Presencia de quiebros de mínimas					
fol.	título	A	B	C	D
16	Fabordón 4º, II				1
16	Fabordón 4º, IV				1
19	Fabordón 7º, II				1
19	Fabordón 7º, III			1	
19	Fabordón 7º, IV				1
46v	Kyrie 4º, IV				8
47v	Kyrie 6º, IV				3
49v	Kyrie 5º, I				5
53	Tiento 1º			80, 81	56
62v	Tiento 5º				10, 18, 21, 48, 125
64v	Tiento 6º			183	33, 110, 248, 264
69	Prenes pitie			1, 10, 59, 83	
72v	Je prens en grey (He)			23	
74v	Si par souffrir			1, 4	
76v	Canción francesa			19	
85	Quaeramus		257	92	68
89	Quaeramus			1, 88	
91v	Clama ne cesses			73, 74, 78	
103	Cum sancto spiritu	43			1, 3, 13
105	Stabat mater dolorosa	1	248	83, 92, 223, 242	204
110v	Inviolata			150, 194	
114v	Si bona suscepimus	1	28		7
118	Aspice Domine			1, 3, 79, 140, 154	
123v	In te Domine speravi			1, 5, 207	
134	Inviolata			7	
138v	Aiuli vous			37	
140v	Ayme qui voldra			1	
146	Je suis ayme			28	1
148	Susana un jur (He)			55	
159	Benedicta es regina caelorum				6, 48, 61, 86, 129
164	Benedicta es caelorum regina	91		31	48, 61, 67, 89
175v	Ave Maria				1, 81
178v	Ultimi mei suspiri			68	47
181v	Ardenti mei suspiri				2, 5
190v	Diferencias Pavana italiana				9

Las figuras a y c aparecen también en el transcurso de algunas piezas de *Obras de música*. En mi opinión, estas formas de escritura representan siempre el mismo tipo de quiebro de mínimas al alzar, formado indistintamente por dos tonos o por tono y semitono. En este detalle, las piezas de *Obras de música* se apartan del dictamen de fray

<sup>121</sup> Véase Baena, III.3.

<sup>122</sup> CORREA, Francisco: *Facultad orgánica*, Arte de poner por cifra, fol. 16v.

Tomás de Santamaría, quien exige que este quiebro se realice con tono y semitono a la parte inferior, esto es, siempre sobre los *faes*<sup>123</sup>, y se acercan, de nuevo, al uso descrito por Francisco Correa en la *Facultad orgánica*, no restrictivo en cuanto a la intervállica ni en cuanto a la dirección ascendente o descendente del ornamento<sup>124</sup>.

En cuanto a las figuras b y d, creo que existe una duda razonable sobre cómo deben leerse e interpretarse rítmicamente. En fisionomía, uso y ubicación se adecuan a los modelos a y c, aunque es cierto que su identificación no siempre resulta evidente cuando quedan insertas en la trama de la glosa.

En la tabla 12, presento un panorama de la utilización de estas figuras en las *Obras de música*<sup>125</sup>. Sin duda, a partir de las muestras que presento, podrán identificarse quizás otros casos semejantes que iluminen más y mejor este aspecto de la interpretación de la cifra de los Cabezón.

## V.- Los problemas textuales

Tal como resulta habitual en este tipo de impresos, las *Obras de música* de Antonio de Cabezón incluyen una fe de erratas. Por lo que respecta a la música, este documento enumera 19 errores cometidos por la imprenta. Teniendo en cuenta que el libro tiene 201 folios de música, cabe establecer una ratio de apenas 0.047 errores por plana. Sin embargo, un acercamiento crítico a la edición de 1578 permite determinar que esa tasa de errores resulta ser en la práctica mucho mayor, afectando a la corrección de notas, ritmos e, incluso, a la estructura de algunas de las piezas.

A esta cuestión ya se refirió Howard Ferguson en un artículo publicado en 1971<sup>126</sup>. Su contenido suscitó una inmediata respuesta de Charles Jacobs, quien por entonces estaba editando la música de Cabezón<sup>127</sup>, y un intercambio de opiniones durante los dos años siguientes<sup>128</sup>. Por mi parte, he abordado esta misma problemática en dos publicaciones ya citadas, de los años 2007 y 2010<sup>129</sup>. No hace falta, por tanto, retomar aquí la cuestión por extenso, aunque sí me parece oportuno dejar clara mi posición al respecto.

En la reciente edición de las *Obras de música* de Antonio de Cabezón realizada por la Institución Fernando el Católico y el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, los editores aluden a esta cuestión en el prólogo a la obra en estos términos:

<sup>123</sup> SANTAMARÍA, fray Tomás de: *Arte de tañer fantasía*, capítulo XIX, Del modo de hazer los redobles y quiebrós, fol. 47.

<sup>124</sup> Véase al respecto, Correa, apartado V.2.2.

<sup>125</sup> Indico folio, título de la obra y número de compás en el que aparecen los ornamentos del tipo a, b, c y d. Renuncio a presentar un elenco de las figuras del tipo e, quiebrós al dar, por la dificultad de aislar su uso dentro de la glosa.

<sup>126</sup> FERGUSON, Howard.: "Corrupt passages in diferencias by Cabezón..."

<sup>127</sup> Esta edición aparecería en cinco volúmenes bajo el título *The collected works of Antonio de Cabezón...*, entre 1967 y 1986.

<sup>128</sup> La correspondencia entre Jacobs y Ferguson apareció en *Music & Letters*, 53, 3, 1972, p. 351-2 y 54, 2, 1973, p. 256. Otro personaje inmerso en la discusión fue Ralph Leavis, que interviene en *Music & Letters*, 53, 4, 1972, p. 479.

<sup>129</sup> CEA GALÁN, Andrés: "¿Quién te me enojó, Isabel? y otras preguntas sin respuesta en las obras de música de Antonio de Cabezón..." y CEA GALÁN, Andrés: "Nuevos pasajes corruptos en las *Obras de música* de Antonio de Cabezón..."

“Abordamos este proyecto desde un total respeto a la fuente de Hernando de Cabezón, con el convencimiento de que es lo más próximo a la obra de Antonio de Cabezón que hoy podemos conocer. Alejarse de esta fuente es, sin duda, distanciarse del pensamiento del autor. En cuanto a posibles corruptelas que algunos han achacado a la fuente de 1578<sup>130</sup>, e incluso a las mismas obras de Cabezón, creemos que no es nuestro cometido especular y manipular el contenido de estas obras tomando como fundamento esquemas prefabricados derivados de un concepto superado de *Formenlehre*”<sup>131</sup>.

En realidad, no es a partir de esquemas prefabricados o de “conceptos superados de *Formenlehre*” que las erratas o corruptelas puede ser detectadas, sino a partir de un conocimiento íntimo de las técnicas compositivas tanto de Cabezón como de sus contemporáneos, en el contexto de la crítica textual que antecede a todo ejercicio de *performace practice*.

Como he demostrado en otros dos artículos recientes<sup>132</sup>, la concordancia entre el *Tiento de tercer tono* atribuido a Antonio de Cabezón en *Obras de música* y la fantasía atribuida a Giaches en el manuscrito Chigi Q.VIII.206 de la Biblioteca Apostólica Vaticana, copiada también sin indicación de autor en el Bourdeney Codex de la Bibliothèque Nationale de France<sup>133</sup>, constituye una herramienta indispensable para calibrar el grado de eficiencia de la fuente española en la transmisión de este repertorio. Creo necesario presentar aquí un primer análisis de estas concordancias, con el único fin de intentar evaluar de algún modo la fiabilidad del impreso de Hernando en un sentido general.

Las versiones de la pieza que transmiten el manuscrito Chigi y el Bourdeney Codex son prácticamente idénticas entre sí, salvo en tres detalles, como se muestra en el aparato crítico siguiente (tabla 13)<sup>134</sup>:

Tabla 13: <i>Fantasia de Giaches</i> . Aparato crítico		
Compás	Bourdeney	Ms Chigi
73 (144-5)	T a g e c min, min, min, sem lig	T a g e c min, min, sem (?), min lig
122 (242-3)	T c a g g min, min, sem, min lig	T c a g, dos min, semb lig
132 (262)	T e	T g#

Como puede verse, el G# del tenor en el acorde final en Chigi parece más oportuno que el E que propone Bourdeney, simplemente porque éste produce octavas paralelas con el bajo. En los otros dos casos, se trata de divergencias rítmicas entre las dos fuentes, localizadas ambas en la voz del tenor.

Al comparar estas versiones con la que aparece en *Obras de música* (fol. 57-59) el panorama resulta muy distinto. En la tabla 14 propongo un aparato crítico que muestra

<sup>130</sup> Se citan aquí los aludidos trabajos de Ferguson y los míos propios.

<sup>131</sup> CABEZÓN, Antonio de: *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, ed. Javier Artigas Pina..., vol. 1, p. 10.

<sup>132</sup> CEA GALÁN, Andrés: “Nuevas rutas para Cabezón en manuscritos de Roma y París... y CEA GALÁN, Andrés: “New Approaches to the Music of Antonio de Cabezón...”

<sup>133</sup> I:Rvat, Chigi Q.VIII.206, fol. 161r. y F:Pn, Rés. Vma. ms. 851, p. 416.

<sup>134</sup> Señalo número de compás en la edición *The ricercars of the Bourdeney Codex*, ed. Anthony Newcomb, Recent Researches in the Music of the Renaissance, 89, A-R Editions, Madison, 1991, p. 15-9, y correspondencia con el número de compás en la edición original de *Obras de música*, entre paréntesis.



las divergencias entre el impreso de 1578 y el manuscrito de la Bibliothèque Nationale de France<sup>135</sup>.

Tabla 14. <i>Tiento de tercer tono. Aparato crítico</i>		
Compás	Obras de música	Bourdeney Codex
5b	falta	T breve B G A
20.2	B G	B G#
25.1	A g	A g#
26.1	A e'	A e
53.2	T e' mín lig	T e' mín más pausa
55.1	T f	F f#
66.1	A e'	A e
69	T c h c a	T c a c h
80.1	A g lig	A pausa mín
81.1	T f	T f#
82	A e'	A e
84-85	T d e f g c mín, tres sem, mín	T d e f g c mín, dos sem, dos mín
88.2	C e e mín, sem	C e e mín, pausa sem, sem
94.2	B G	B G#
97	falta cor sobre sistema	
101-104	T a e f g a h e h mín, mín lig, tres sem, mín, sem, semb	T pausa mín a e f g a e h c a mín, mín, sem, seis mín
103	falta cor sobre sistema	
106	T g h mín, sem	T g mín, pausa, h sem
110.1	B e d sem, cor	B e d dos sem
128.2	A h	A b
144-145	T a g pausa f mín	T a g e c mín, mín, mín, sem lig
173	C c''	C c'
180	A c h mín	A c h a h sem, dos cor, mín
197-198	A c c	A c lig
211	C f#	C sin #
217	C h e g mín, dos sem	C h e mín
218.1	T f	T d
245.2	B F	B F#
256-258	A g a a a mín, semb sincopadas, mín	A g a a a dos mín, semb lig, mín
262	C semb A semb T g# semb B e semb	C breve lig A breve T e breve B E breve

Quizás la diferencia más significativa entre ambas fuentes es la ausencia del compás 5b en la edición de Hernando, tanto más cuando sin éste no se entiende el procedimiento de “fugas al contrario” que pregonan el título de la pieza en el índice del impreso<sup>136</sup>. Pero encontramos también cifras trocadas (c. 69) y otras desplazadas con respecto a las demás voces (c. 84-85 y 101-104), produciendo situaciones anómalas en el contrapunto. En el compás 218, el error en el bajo obliga a la incorporación de un G en el cantus en el compás anterior para evitar las octavas paralelas que ahora se producirían. Además, en seis ocasiones el impreso convierte silencios en puntillos de aumentación o ligaduras,

<sup>135</sup> He preferido tomar la versión de París como referencia por su más fácil acceso a través de la citada edición de Anthony Newcomb. En el caso de *Obras de música*, he realizado el cotejo directamente del original y no de la edición de Anglés que presenta, a su vez, algunos errores de lectura.

<sup>136</sup> Sobre este detalle, CEA GALÁN, Andrés: “Nuevos pasajes corruptos en las *Obras de música* de Antonio de Cabezón...”

y en otro caso (c. 256-258) presenta las notas ligadas de modo diverso. En una ocasión (c. 180), falta la ornamentación de la resolución de un retardo y en otros dos casos (c. 97 y 103), el impreso deja de señalar la presencia de corcheas<sup>137</sup>. Como detalles menores, pero no menos importantes, hay varias notas cambiadas de octava y faltan algunas alteraciones accidentales.

Aún admitiendo que las tres cuartas partes de estas divergencias pudiesen ser consideradas variantes y no errores, la tasa de erratas se eleva en este caso a 1.66 por plana<sup>138</sup>, lo que representa más de 35 veces la tasa inicialmente deducida de la fe de erratas. Naturalmente, esta tasa no puede tomarse al pie de la letra para el resto del impreso, pero previene sobre la posible cantidad de accidentes tipográficos que la edición de 1578 puede presentar con respecto a los hipotéticos originales de la obra de Cabezón. En último extremo, habría que considerar que las versiones originales de las *Obras de música* de Antonio de Cabezón habrían habitado sólo en el imaginario musical del autor. Teniendo en cuenta el proceso de transmisión de su música, a través de las copias manuscritas realizadas por Pedro Blanco o por otros posibles copistas hasta llegar a Hernando y de aquí a las prensas de Francisco Sánchez, hay que aceptar la probable existencia de errores simplemente achacables al factor humano.

## VI.- La difusión

De las *Obras de música* de Antonio de Cabezón se imprimieron, según el contrato suscrito con Francisco Sánchez, 1200 ejemplares en papel ordinario y otros 25 en papel de marquilla. Desconocemos cómo se realizó la distribución y venta de estos libros, pero lo cierto es que el 5 de mayo de 1581, el librero Blas de Robles se hizo cargo de 800 de esos ejemplares obligándose a pagar a Hernando 8000 reales en ocho plazos anuales. En 1586, Blas de Robles aún adeudaba 6000 reales a Hernando<sup>139</sup>, lo que es indicio de que la venta no marchaba al ritmo esperado.

Ese mismo año de 1586, siete ejemplares de las *Obras de música* de Cabezón fueron embarcados en Sevilla con destino al puerto de Veracruz, en México, por parte de los libreros sevillanos Diego de Montoya, Diego de Mexía y Juan de Bustinza. Allí, los ejemplares fueron recibidos por los libreros Pedro Ochoa de Ondategui y Juan de Treviño<sup>140</sup>. Acaso sea uno de estos ejemplares el que todavía se conserva entre los fondos de la Biblioteca “José María Lafragua” de la Universidad Autónoma de Puebla, ciudad donde se conserva también, al parecer, una copia manuscrita de los textos

<sup>137</sup> Lo que, por cierto, provoca errores de transcripción tanto en la versión de Anglés como en la de Kastner. CABEZÓN, Antonio de: *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, ed. Higinio Anglés..., p. 90-6 y CABEZÓN, Antonio de: *Tientos und Fugen aus den Obras...*, p. 14-8.

<sup>138</sup> Considerando que la pieza ocupa cuatro planas y media en total.

<sup>139</sup> Los datos sobre esta transacción los trae PÉREZ PASTOR, Cristóbal: “Escrituras de concierto para imprimir libros..., y los comentan tanto GRIFFITHS, John: “La producción de libros de cifra musical en España durante el siglo XVI... como ROA ALONSO, Francisco Javier: “Tecla, arpa y vihuela: aspectos de la cultura material en la época de Cabezón...”

<sup>140</sup> STEVENSON, Robert: *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington, General Secretariat, Organization of American States, 1970, p. 135 y CABEZÓN, Antonio de: *Obras de música para tecla, harpa y vihuela de Antonio de Cabezón*, Madrid, Francisco Sánchez, 1578. Ed. facsímil, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma, L’Anxaneta Ediciones, 2008, p. XV-XXIV.

preliminares de las *Obras de música*<sup>141</sup>. Estos datos constituyen una prueba importante de la circulación de repertorios en cifra hispana en el Nuevo Mundo y, muy en particular, de la difusión de la música de Cabezón en aquel ámbito geográfico.

La circulación de las *Obras de música* de Cabezón en Sevilla no sólo queda demostrada por las referencias anteriores, sino que queda ratificada por las citas precisas al libro que hace Francisco Correa en su *Facultad orgánica* de 1626. En este caso, la obra de Cabezón no sólo se cita como autoridad sino también como modelo para ciertos procedimientos notacionales<sup>142</sup>.

De la presencia de las *Obras de música* en Portugal dan testimonio las inscripciones que se encuentran en los ejemplares actualmente conservados en la Bibliothèque Royale de Bruselas y en la Library of the Congress de Washington<sup>143</sup>, todo ello sin olvidar la presencia de Hernando de Cabezón como tañedor en Lisboa en 1581, ocasión que habría propiciado tal vez una difusión del impreso hacia aquel centro<sup>144</sup>.

De los ejemplares conservados en España, sabemos que el actualmente conservado en la Biblioteca Nacional lleva en la portada la firma de fray Esteban Mínez (¿Martínez?) y que perteneció a la biblioteca de don Diego Sarmiento de Acuña, primer Conde de Gondomar (1567-1626) antes de pasar a la Biblioteca Real en 1785<sup>145</sup>. Por su parte, el ejemplar conservado entre los fondos de don Francisco de Zubáburu procede de la biblioteca que en 1591 formó Juan Boyer, librero de Medina del Campo, para don Francisco Pérez de Cabrera y Bobadilla, quinto Marqués de Moya (1565- 1627), y que encuadernó en 1592 Juan de Sarriá, librero de Alcalá de Henares<sup>146</sup>. Ambos parecen testimonios de la difusión del impreso entre las más elevadas capas sociales de la España de finales del siglo XVI.

Pero el testimonio más interesante por lo que respecta a la difusión de las *Obras de música* en el ámbito hispano lo trae el *Arte de canto llano, órgano y cifra* que fray Tomás Gómez publicó en Madrid “por decreto de la sagrada congregación cisterciense de N.P.S. Bernardo, en los Reynos de la Corona de Castilla, y León, en su Capítulo intermedio deste año de 1649”<sup>147</sup>. En este opúsculo, se dice:

<sup>141</sup> Según se afirma en CABEZÓN, Antonio de: *Obras de música para tecla, harpa y vihuela...* ed. facsímil, p. XII y CABEZÓN, Antonio de: *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, ed. Javier Artigas Pina..., vol. 1, p. 21.

<sup>142</sup> Véase Correa, II.1.

<sup>143</sup> El primero lleva en la portada “Da livraria da congregação do oratorio de Estremoz”, mientras en el segundo se lee “Do uso do irmão frei Gaspar de S. João”, según VALENÇA, Manuel: *A arte organística em Portugal (ca. 1326-1750)*, Braga, Editorial Franciscana, 1990, p. 98. Agradezco a Susan Clermont, de la Library of the Congress, la confirmación de estos datos por correos de diciembre de 2013.

<sup>144</sup> Sobre ello, especialmente, KASTNER, Macario Santiago: “Vestigios del arte de Cabezón en Portugal”, *AnM*, XXI, 1966, p. 105-22. No obstante, téngase en cuenta cuanto se dice en ROCHA, Edite: “*Obras e Flores de musica: Contribuições para um estudo comparativo*”, *RMS*, XXXIV, 2, 2011, p. 357-73.

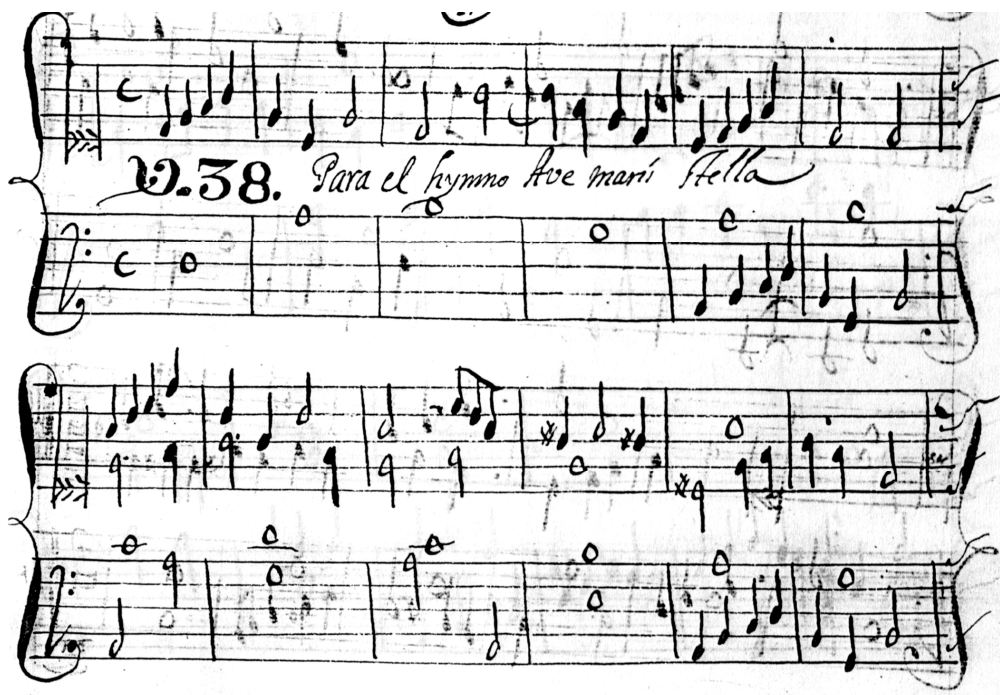
<sup>145</sup> Para una descripción del volumen, ANGLÉS, Higinio y SUBIRÁ, José: *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vol. 3, 1951, p. 75-6. Véase también el capítulo *Addenda a Obras de música*.

<sup>146</sup> Según PÉREZ PASTOR, Cristóbal: “Escrituras de concierto para imprimir libros... Sobre la formación de esta biblioteca, también MARTÍN ABAD, Julián: *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)*, 3 vol., Madrid, Arco Libros, 1991, p. 149-50.

<sup>147</sup> Sobre todo lo concerniente a esta fuente, consúltase el capítulo *Arte 1649*.

“La cifra impresa de Antonio Cabezón tiene dúos, y tercios para principiantes, y obras de primor, para hazer contrapunto. Importaría mucho al servicio de Dios, que la huviese en todos los monasterios, o papeles en cifra equivalentes”<sup>148</sup>.

Esta recomendación demuestra, sin duda, la vigencia de las *Obras de música* de Cabezón como material pedagógico todavía a mediados del siglo XVII. La copia de unos versos de *Ave maris stella* del impreso de Hernando en el manuscrito *Pensil deleitoso* de fray Antonio Martín y Coll, de 1707<sup>149</sup>, representa ya, al parecer, el epílogo de ese proceso de difusión (ilustración 15).



Ilustr. 15: *Pensil deleitoso*, E:Mn, M 1358, fol. 101.  
Versos de *Ave maris stella* de Antonio de Cabezón.

Igualmente, es de mucho interés el testimonio suministrado por Pierre Trichet en su manuscrito *Traité des instruments*, fechado hacia 1640<sup>150</sup>. Tras discutir las diferentes formas de notación de la música para teclado en Francia, en partitura para teclado o en tablatura alfabética, describe con precisión la cifra hispana e incorpora un ejemplo extraído de las *Obras de música* de Antonio de Cabezón, el primer verso para kyries de primer tono del folio 42v (ilustración 16). A partir de este testimonio no es posible determinar el grado de difusión de la cifra hispana en Francia de un modo general, pero sí certificar una relativa difusión de la música de Cabezón en aquel país.

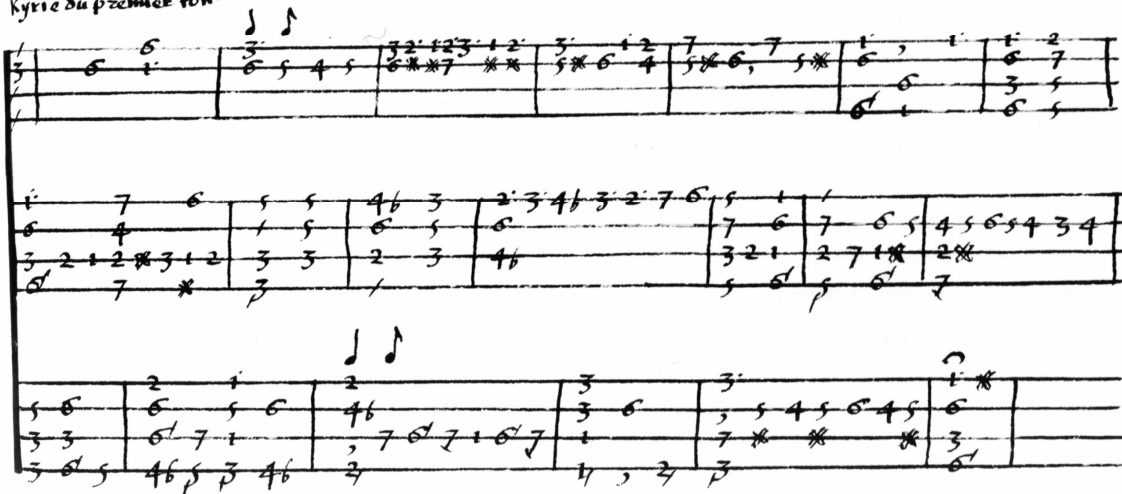
<sup>148</sup> *Arte de canto llano, órgano y cifra*, fol. 22v.

<sup>149</sup> Sobre esta fuente, véase *Pensil deleitoso*. Las piezas en cuestión se encuentran en los folios 101-106 y se corresponden con los versos publicados por Hernando en los folios 21-23.

<sup>150</sup> TRICHET, Pierre: *Traité des instruments* (ca. 1640), París, Bibliothèque Sainte-Geneviève (F:Psg), Ms 1070. Ed. facsímil, *Méthodes et traités*, série I, *France 1600-1800*, París, Fuzeau, 2005.

j'il est beoing sur meisme ligne seize nombres également distants, lesquels respondent a seize demi-fuses balants une mesure, tellement que pour sçavoir ce qui est contenu d'un batte a une autre, il ne faut demeurer que le temps d'une mesure: toutes fois afin qu'on n'y fasse aucun double, on marque au dessus la valeur des chiffres par notes de musique: et quant aux pauses qu'il faut faire, elles se cognoissent par cette marque / . Ce qui se pourra mieux comprendre par l'exemple suivant a quatre parties, que j'ay tirez des oeuvres de musique d'Antoine Cabezon imprimees a Madrid 1578.

Kyrie du premier ton.



Ilustr. 16: Pierre Trichet, *Traité des instruments* (ca. 1640), F:Psg, Ms 1070, fol. 14.

Por su parte, el ejemplar de *Obras de música* conservado en la biblioteca de Wolfenbüttel llevaba la firma del organista y compositor de Augsburg Gregor Eichinger (1564-1628), lo que quizá demuestra una cierta difusión de la música de Cabezón también en aquel ámbito geográfico<sup>151</sup>, a pesar de las limitaciones impuestas por la escritura en cifra hispana para los tañedores del área germánica<sup>152</sup>.

Aparte de estos datos dispersos, se puede quizás afirmar que la difusión de la música de Antonio de Cabezón estuvo sustentada en el trabajo de sus propios discípulos, de los que, por desgracia, apenas han trascendido un par de nombres, además del de Hernando: Juan Fernández de Móstoles, quien firma por el maestro en un recibo de 1548<sup>153</sup> y fray Jerónimo de Zaragoza, monje profeso en el monasterio de El Parral que pasaría después a El Escorial, donde murió siendo organista en 1573<sup>154</sup>. Es muy probable que hubiese que contar también entre esos discípulos al copista Pedro Blanco quien, estando al servicio del arzobispo don Rodrigo de Castro, quizá formó también parte del séquito

<sup>151</sup> Sobre este asunto, KASTNER, Macario Santiago: *Antonio de Cabezón*, traducción y prólogo de Antonio Baciero, Burgos, Editorial Dossoles, 2000, p. 226. Por desgracia, el ejemplar en cuestión se encuentra actualmente en paradero desconocido.

<sup>152</sup> Puede verse al respecto, parte I, apartado III.2 y parte II, I.4.3.

<sup>153</sup> Citado en ROBLEDÓ ESTAIRE, Luis: "La música en la Casa del Rey...

<sup>154</sup> Citado por KASTNER, Macario Santiago: *Antonio und Hernando de Cabezón: eine Chronik dargestellt am Leben zweier Generationen von Organisten*, Tutzing, Hans Schneider, 1977, p. 264. La fuente de información sobre este monje es el *Obituario* de El Escorial, donde se dice que "fue buen organista, de los mejores discípulos de Antonio Cabezón, de los más queridos suyos". Una transcripción de esta nota se encuentra en *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, ed. Emilio Casares, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, vol. 1, p. 508. Véase también parte II, apartado II.3.

que acompañó al príncipe Felipe en sus viajes europeos de 1548-51. Siguiendo los pasos de don Rodrigo, es probable que Pedro Blanco marchara a Zamora en 1574, a Cuenca en 1578 y a Sevilla en 1581. Aquí se le llamará “mosén Blanco” cuando gane la oposición a maestro de los mozos de coro en 1586<sup>155</sup>.

A partir de aquí, las posibles influencias de la música de Cabezón en otros tañedores hispanos de los siglos XVI y XVII aparecen como meras ideas dispersas<sup>156</sup> que el análisis del repertorio debe encargarse de confirmar o desmentir. De momento, a partir de mi estudio de la fuente, creo que se puede avanzar en la idea de que las *Obras de música* quedan más vinculadas a la *Facultad orgánica* de Correa que al *Libro de cifra nueva* de Venegas, al menos desde el punto de vista de su notación, algo que, en mi opinión, condiciona su análisis e interpretación dentro del *corpus* general de la música hispana. Independientemente de todo ello, no cabe duda de que las *Obras de música* de Antonio de Cabezón pueden ser consideradas uno de los grandes monumentos de la música europea del Renacimiento y, como tal, siguen siendo merecedoras de estudios específicos.

---

<sup>155</sup> STEVENSON, Robert: *La música en la catedral de Sevilla (1478-1606). Documentos para su estudio*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1985, p. 71.

<sup>156</sup> Como ejemplo de esos argumentos difusos, entre otros, ANGLÉS, Higinio: “Supervivencia de la música de Cabezón en los organistas españoles del siglo XVII”, *AnM*, XXI, 1966, p. 85-104.

**ADDENDA A *OBRAS DE MÚSICA*  
DE ANTONIO DE CABEZÓN**



Ilustr. 1: E:Mn, R-3891. *Pange lingua de Urreda.*



## ADDENDA A OBRAS DE MÚSICA DE ANTONIO DE CABEZÓN

Manuscrito

Localización: Biblioteca Nacional de España, Madrid (E:Mn)

Adiciones a un ejemplar de las *Obras de música* de Antonio de Cabezón (Madrid, 1578)

Signatura: R-3891

Datación: ca. 1600-1620

La Biblioteca Nacional de España en Madrid conserva un ejemplar de las *Obras de música para tecla, harpa y vihuela de Antonio de Cabezón* bajo la signatura R-3891. El volumen perteneció a la biblioteca de don Diego Sarmiento de Acuña, primer Conde de Gondomar, de donde pasó a la Biblioteca Real en 1785 y, posteriormente, a la biblioteca de Barbieri, cuyas signaturas lleva<sup>1</sup>. Resulta actualmente accesible en internet a través de la Biblioteca Digital Hispánica<sup>2</sup>.

En una hoja de guarda final de este volumen se añadió un *Pangelingua de Urreda* copiado en cifra para tecla. La presencia de esta *addenda* ya fue notada por Higinio Anglés en el primer volumen de *La música en la Corte de Carlos V*, publicado en 1944<sup>3</sup>. Posteriormente, da cuenta del mismo *Pangelingua* el tercer volumen del *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, de 1951<sup>4</sup>. Según mi conocimiento, no existe ninguna transcripción ni edición moderna de esta fuente manuscrita.

El copista de esta pieza bien pudo ser fray Esteban Mínez (¿Núñez o Martínez?), cuya firma aparece al pie de la portada del ejemplar y a cuya mano parece que se deben otras anotaciones en el volumen. Este probable poseedor de las *Obras de música* de Cabezón nos es desconocido, de modo que la fecha de copia del *Pangelingua* resulta difícil de establecer. Teniendo en cuenta el periodo de máxima vigencia del impreso y las características de la grafía musical y textual, establezco una cronología general en torno a 1600-1620, revisable cuando aparezcan evidencias en otro sentido.

El copista trazó a mano siete tetragramas para la cifra en el anverso y el reverso de la hoja y copió la música espaciadamente y con claridad, manteniendo escrupulosamente el barrado inclinado para las pausas y las vírgulas de ligadura tal como se usan en el impreso.

<sup>1</sup> Para una descripción del volumen, ANGLÉS, Higinio y SUBIRÁ, José: *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Barcelona, CSIC, vol. 3, 1951, p. 75-6.

<sup>2</sup> <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/> (acceso octubre 2013).

<sup>3</sup> *La música en la Corte de Carlos V, con la transcripción del "Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela" de Luy Venegas de Henestrosa*, ed. Higinio Anglés, vol. 1, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944, p. 175.

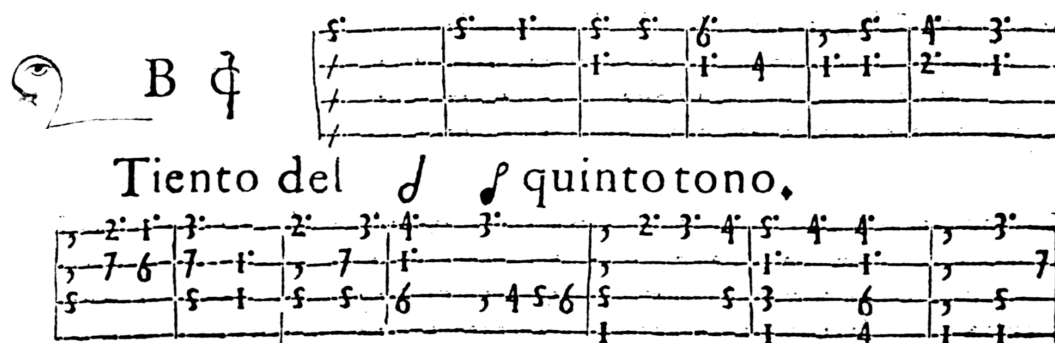
<sup>4</sup> ANGLÉS, Higinio y SUBIRÁ, José: *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid...*, vol. 3, p. 76.

La pieza no es sino una intabulación o puesta en cifra, sin ningún tipo de aditamento ni glosa, de la versión polifónica a cuatro voces del *Pange lingua* de Juan de Urreda, obra de la que se conservan versiones en varios archivos españoles<sup>5</sup>.

Es sobre esta misma versión polifónica, de amplia circulación en el ámbito hispano, sobre la que Antonio de Cabezón realiza dos de sus glosados: en el *Libro de cifra nueva*, el que se encuentra en el folio 45v<sup>6</sup>; en las *Obras de música*, el que comienza en el folio 28<sup>7</sup>. Otras dos versiones glosadas más tardías se encuentran en el manuscrito *Pensil deleitoso* de fray Antonio Martín y Coll (fol. 38v y 39r) conservado en la Biblioteca Nacional de España<sup>8</sup>.

Merece la pena destacar aquí, de pasada, otras anotaciones realizadas en las *Obras* de Cabezón, aparentemente por el mismo copista. En el índice, escribió “bueno” junto a la entrada del *Santa Maria* de Verdelot del folio 171. Esta indicación de preferencia afecta a otras cinco piezas del corpus, esta vez mediante la inscripción de un símbolo particular: un trazo amplio como un dos con un ojo en su interior (ilustración 2). Estas piezas, quizá favoritas, eran los *Kiries de séptimo tono* (fol. 48), un *Tiento del primer tono* (fol. 53), otro *Tiento de cuarto tono* (fol. 59), el *Tiento del quinto tono* (fol. 62v) y la canción *Ye pres en grey* de Crequillon (fol. 70v). Al menos los tres tientos así resaltados siguen estando entre las piezas de Cabezón preferidas por los tañedores de nuestro tiempo.

# COMPENDIO DE MVSICA.



Ilustr. 2: E:Mn, R-3891. Anotación manuscrita al inicio del *Tiento de quinto tono* de Cabezón, fol. 62v.

<sup>5</sup> Al menos, en E:Bc, E:BUc, E: GRc, E:Se y ETz. Puede verse una edición de la versión de Tarazona en *Spanisches Hymnar um 1500*, ed. Rudolf Gerber, Das Chorwerk, 60, Wolfenbüttel, Mösseler Verlag, 1957, p. 17-9. Para una edición de la versión de Granada, LÓPEZ-CALO, José: *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*, 2 vol., Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1963, vol. 2, p. 151-3.

<sup>6</sup> *La música en la Corte de Carlos V...*, vol. 2, p. 119.

<sup>7</sup> CABEZÓN, Antonio de: *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, ed. Higinio Anglés, Monumentos de la Música Española, Barcelona, CSIC, 1966 (2ª ed. 1982), vol. 2, p. 4.

<sup>8</sup> E:Mn, M 1358. Sobre esta fuente, véase el capítulo *Pensil deleitoso*.

**CORREA**

## SIGVESE OTRO NVEVO

ORDEN DE TIENTOS DE MEDIO REGISTRO, celebre inuencion, y muy versada en los Reynos de Castilla, aunque en otros no conocida; el qual se diuide en quatro partes: dos senzillas, de tiple perteneciente a la mano derecha, y de baxon perteneciéte a la izquierda, y dos dobladas; de dos triples tocantes a la derecha, y de dos baxones tocantes a la izquierda.

¶ Tiento de medio registro de tiple de septimo tono, o de segundo, por de solre ( que de primero no lo ay por este signo, regularitèr loquendo : ex eo quod diuidatur Arithmetice septimus verò, & secundus Harmonicè, en canto de organo se entienda esta diuision ) compas a espacio, y no mucho.



Ilustr. 1: Francisco Correa, *Facultad orgánica*, 1626, fol. 65.

## FACULTAD ORGANICA

Título: *Libro de tientos y discursos de música práctica, y theórica de órgano, intitulado Facultad orgánica, con el qual, y con moderado estudio y perseverancia, qualquier mediano tañedor puede salir aventajado en ella, sabiendo diestramente cantar canto de Organo, y sobre todo teniendo buen natural.*

Autor: Francisco Correa de Arauxo “Clérigo Presbítero, Organista de la Iglesia Collegial de San Salvador de la Ciudad de Sevilla, Rector de la Hermandad de los Sacerdotes della, y Maestro en la Facultad” (portada)

Impresor: Antonio Arnao (portada)

Lugar: Alcalá [¿de Henares?] (portada)

Año: 1626 (portada)

Aprobación: No consta

Tasa: No consta

Dedicatoria: No consta

Ejemplares:

E:Mn, R-9279

E:Mn, R-14069

E:Sevilla, Biblioteca privada Andrés Cea

E:Tenerife, Biblioteca privada

P:Ln, Res. 377

P:Ln, Res. 1508V

P:La, BA 38-XII-27

F:Pn, RES-335

B:Br, Fétis 2.004 C (RP)

B:B, Biblioteca privada Jean Ferrard

D:Lem, I 2º 99

GB:Ob, Tenbury Mus.d.6

NL:Uim, LB-MUZ: Bq Correa 1

US:NYhsa, MT 190.A2.C82 1626

US:Wc, MT 182.C7 Case

PE:Arequipa, Biblioteca de La Recoleta, Rec Vetr. XXII nº 1

MEX, Biblioteca privada

E:Torre de Juan Abad, iglesia parroquial (incompleto)

E:Bueu, Museo Masó (inexistente)

Aunque la *Facultad orgánica* fue ya citada por Nicolás Antonio en su *Biblioteca hispana nova*<sup>1</sup>, fue acaso Hilarión Eslava el primer historiógrafo que se acercó a la figura y a la obra de Francisco Correa, al estudiar uno de los ejemplares del impreso conservados en la Biblioteca Nacional de España en Madrid, según nos cuenta en su

---

<sup>1</sup> ANTONIO, Nicolás: *Bibliotheca hispana nova sive Hispanorum Scriptorum qui ab anno MD. ad MDCLXXXIV floruerunt notitia*, Madrid, Joachin de Ibarra, 1783-8, vol. 1, p. 417: “Franciscus Correa de Araujo, Lusitanus, musicus, edidit: *Facultad organica*, Compluti 1626. in fol.”

*Museo orgánico español* de 1853<sup>2</sup>. Sin embargo, habrá que esperar hasta la publicación en dos volúmenes de la transcripción completa de la *Facultad orgánica* realizada por Macario Santiago Kastner, en 1948 y 1952<sup>3</sup>, y a la aparición de un artículo suyo sobre Correa en la revista *L'Orgue*<sup>4</sup> para asistir a un movimiento de verdadero interés por la obra y el personaje que fraguarán en estudios de diferente orientación y calado.

La vertiente biográfica fue primero abordada por el propio Kastner en su edición, recibiendo luego las aportaciones de Robert Stevenson, Dionisio Preciado, Louis Jambou y José Enrique Ayarra<sup>5</sup>. Estas aportaciones se resumirán más tarde en la monografía de carácter divulgativo de éste último, publicada en 1986<sup>6</sup>. Sin embargo, las dudas sobre el origen sevillano y sobre la fecha de nacimiento de Correa sólo serán despejadas por completo por Antonio Ramírez Palacios en un artículo publicado en 1987<sup>7</sup>, al que seguirá otro sobre el proceso de oposición y primeros años como organista de Francisco Correa en la iglesia colegial del Salvador de Sevilla<sup>8</sup>. Precisamente, el ambiente musical de esta institución, junto a otras de la ciudad hispalense, será objeto de atención del trabajo de Inmaculada Cárdenas sobre el polifonista Alonso Lobo, publicado también en 1987<sup>9</sup>.

Por entonces, Dionisio Preciado también publicaba un nuevo documento autógrafo de Francisco Correa conservado en la catedral de Jaén, relativo a los ejercicios de oposición al magisterio de capilla de aquella iglesia, ampliando notablemente el conocimiento que se tenía sobre aspectos técnico-biográficos del maestro Correa<sup>10</sup>. Más tarde, Andrés Ruiz Tarazona resumía los datos biográficos conocidos, sin presentar relevantes aportaciones, en un artículo de 1992<sup>11</sup>. Pero, sin duda, fue el citado Ramírez Palacios quien elaboró la mejor síntesis biográfica y de contexto, con importantes

<sup>2</sup> ESLAVA, Hilarión: *Museo orgánico español*, Madrid, 1853, p. 7-8.

<sup>3</sup> CORREA DE ARAUXO, Francisco: *Libro de tientos y discursos de música práctica y theórica de órgano... intitulado Facultad orgánica*, ed. Macario Santiago Kastner, 2 vol., Monumentos de la Música Española, VI y VII, Barcelona, CSIC, 1948 (2ª ed. 1974) y 1952 (2ª ed. 1980).

<sup>4</sup> KASTNER, Macario Santiago: "Correa de Arauxo et l'orgue hispanique au debut du XVIIe siecle", *L'Orgue*, 74, 1955, p. 71-75.

<sup>5</sup> STEVENSON, Robert: "Francisco Correa de Arauxo: new light on his career", *Revista Musical Chilena*, XXI, 103, 1968, p. 9-42; PRECIADO, Dionisio: "Francisco de Peraza II, vencedor de Francisco Correa de Araujo", *TSM*, 1970, 1, p. 6-15; PRECIADO, Dionisio: "Francisco Correa de Araujo, organista de la catedral de Segovia (1640-1654)", *TSM*, 55, 3, 1972, p. 67-9; PRECIADO, Dionisio: "Francisco Correa de Araujo, ¿organista español o portugués?", *TSM*, 55, 4, 1972, p. 99-105; PRECIADO, Dionisio: "El pulgar izquierdo del organista Francisco de Peraza I", *TSM*, 1973, 2, p. 35-8; PRECIADO, Dionisio: "Cuando Francisco Correa de Araujo era organista de la catedral de Jaén (1636-1640)", *TSM*, 57, 2, 1974, p. 50-6; JAMBOU, Louis: "El testamento de Francisco Correa de Arauxo", *RMS*, IV, 1981, 2, p. 343-7; AYARRA JARNE, José Enrique: "Sevilla en la vida y la obra del organista Francisco Correa de Arauxo", *Boletín de Bellas Artes*, IX, 1981, p. 13-76.

<sup>6</sup> AYARRA JARNE, José Enrique: *Francisco Correa de Arauxo*, Arte Hispalense, Sevilla, Diputación Provincial, 1986.

<sup>7</sup> RAMÍREZ PALACIOS, Antonio: "Sevilla. La patria de Francisco Correa de Arauxo", *RMS*, X, 3, 1987, p. 797-810.

<sup>8</sup> RAMÍREZ PALACIOS, Antonio: "El controvertido nombramiento de Francisco Correa de Arauxo como organista de San Salvador de Sevilla", *RMS*, XII, 2, 1989, p. 431-49.

<sup>9</sup> CÁRDENAS SERVÁN, Inmaculada: *El polifonista Alonso Lobo y su entorno*, Universidad de Santiago de Compostela, 1987.

<sup>10</sup> PRECIADO, Dionisio: "Un nuevo documento del gran organista barroco español, Francisco Correa de Araujo (1584-1654)", *Inter-American Music Review*, IX, 2, 1989, p. 19-26.

<sup>11</sup> RUIZ TARAZONA, Andrés: "Perfil biográfico de Francisco Correa de Arauxo a la luz de los últimos descubrimientos", en *Livro de homenagem a Macario Santiago Kastner*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, p. 501-12.

aportaciones, para el libreto que acompaña a la grabación discográfica integral de la *Facultad orgánica* realizada por el organista José Enrique Ayarra en 1993<sup>12</sup>, textos que se complementaban dentro del mismo proyecto con otro, de corte más analítico, firmado por el profesor Louis Jambou<sup>13</sup>.

A todo ello, habría que añadir algunos detalles biográficos aportados por Dionisio Preciado en 1998<sup>14</sup> y mi propio artículo de 2006, que reúne aún nuevos datos sobre la vida y el entorno de Francisco Correa de Arauxo en Sevilla<sup>15</sup>, así como las noticias espigadas por Lola de la Torre sobre la pretensión del cabildo catedral de Las Palmas para hacerse con sus servicios en 1635<sup>16</sup>. No se agota con esto el caudal de información sobre la vida y el entorno de Francisco Correa. Antonio Ramírez Palacios posee aún importantes piezas documentales extraídas de archivos sevillanos que esperamos ver publicadas en breve<sup>17</sup>.

Paralelamente a esta labor investigadora, aparecían diversos estudios analíticos sobre la obra de Correa, siguiendo la estela abierta por el mismo Kastner en los textos que acompañan a su edición de la *Facultad orgánica* de los años 1948-52. Así, hay que citar, en primer lugar, la memoria de licenciatura de Louis Jambou, de 1968 pero aún inédita, que contiene una traducción al francés de los textos incluidos en la *Facultad orgánica*<sup>18</sup>. Inmediatamente, Nelly van Ree-Bernard trabajaba en una traducción al holandés de la parte textual de la *Facultad orgánica*, que publicó en 1971<sup>19</sup>. Por su parte, Dionisio Preciado se ocupaba de los ornamentos en la obra de Correa, publicando un artículo en tres partes y, más tarde, en 1973, un libro sobre la misma cuestión que

<sup>12</sup> RAMÍREZ PALACIOS, Antonio: "Panorama biográfico de Francisco Correa de Arauxo", en [comentarios a CD] *Facultad Orgánica / Francisco Correa de Arauxo*; José Enrique Ayarra [órgano], [Sevilla], Productora Andaluza de Programas, Almaguila, 1993, p. 11-47 y RAMÍREZ PALACIOS, Antonio: "El mundo del órgano de Francisco Correa de Arauxo en Sevilla", en [comentarios a CD] *Facultad Orgánica / Francisco Correa de Arauxo*; José Enrique Ayarra [órgano], [Sevilla], Productora Andaluza de Programas, Almaguila, 1993, p. 87-115.

<sup>13</sup> JAMBOU, Louis: "Correa de Arauxo: un compositor singular", en [comentario a CD] *Francisco Correa de Arauxo, Facultad Orgánica*, José Enrique Ayarra [órgano], Centro de Documentación Musical de Andalucía, Almaguila, 1992, p. 48-86.

<sup>14</sup> PRECIADO, Dionisio: "En torno al organista Francisco de Peraza I (1564-1598) y a su tiento de medio registro alto de tono I", *NASS*, XIV, 2, 1998, p. 299-311.

<sup>15</sup> CEA GALÁN, Andrés: "Francisco Correa de Arauxo: nuevos documentos sobre su vida y entorno en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla", *NASS*, XXII, 2006, p. 77-95.

<sup>16</sup> DE LA TORRE, Lola: "Documentos de la música de la catedral de Las Palmas (1621-1640)", *El museo canario*, 57, 1997, p. 491-582, documento 1976, 27 de julio de 1635: "Organista. Aviéndose tratado este día de traer organista respecto de averse quedado en España Pedro de Gan que lo era, se acordó que se escriba a Sevilla al doctor Nieto concierte al maestro Correa y le ofrezca de salario lo que le pareciere con que no eceda de tres mill reales y dos cayses de trigo, y que se le advierta que ay falta de afinador, que para lucimiento de sus partes trajese entendido algo desta materia, y que si por algún accidente no pudiere venir el dicho Correa, por su mano y dejándolo a su elección se busque otro con dos mil reales de salario y un caíz de trigo o hasta 2200 reales". Al parecer, esta gestión se encauzó a partir del asesoramiento del organista y maestro de capilla Juan Bautista Pérez de Medina, según SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: "Martín de Silos (1544-1618), un destacado ministril y maestro de capilla aragonés en la catedral canaria de Santa Ana", *NASS*, 23, 2007, p. 109-126. Agradezco al profesor Siemens sus anotaciones al respecto en conversaciones mantenidas en julio de 2012.

<sup>17</sup> Agradezco a Antonio Ramírez Palacios sus comentarios en este sentido.

<sup>18</sup> JAMBOU, Louis: *Etude et traduction du traité musical contenu dans le "Livre de tientos y discours de musique pratique et theorique d'orgue intitulé science de l'orgue" composé par Francisco Correa de Arauxo*, Memoria de licenciatura, París Nanterre y París Sorbonne, 1968 (inédito). Agradezco al profesor Jambou el haberme facilitado una copia de este estudio en 2002.

<sup>19</sup> REE-BERNARD, Nelly van: *Vertaling en Bewerking der Advertencias uit Libro de Tientos y Discursos*, Amsterdam, Broeckmans & van Poppel, 1971.



alcanzará notable difusión<sup>20</sup>. Esta publicación coincide en el tiempo con la monografía de Charles Jacobs, primera aproximación a la obra de Correa por parte de la comunidad musicológica anglófona<sup>21</sup>. Esta línea de investigación desembocará en la tesis de John Burnett Holland, de 1985, más una serie de artículos asociados publicados en 1987<sup>22</sup>. Al mismo tiempo, Karen Jane Hastings y David Dillon Schrader también se dedicaban a la obra de Correa en sus respectivos trabajos académicos<sup>23</sup>.

En 1984, con motivo del cuarto centenario del nacimiento de Francisco Correa, la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla organizó una serie de conferencias cuyos textos serían publicados el año siguiente en el boletín de la institución. Junto a los firmados por Ayarra, Llorens y Preciado, destaca el artículo que Juan Alfonso García dedica al análisis del primer tiento de la *Facultad orgánica*<sup>24</sup>, reeditado más tarde junto a otros de sus escritos sobre música en un volumen misceláneo<sup>25</sup>.

Mientras tanto, Guy Bovet proponía una nueva traducción al francés, con comentarios, de los textos de la *Facultad orgánica*, que iría publicando en números sucesivos de la revista suiza *La tribune de l'orgue*, durante los años 1985 a 1992, textos que serían luego reunidos en un sólo volumen publicado sin fecha ni lugar por el mismo autor<sup>26</sup>.

<sup>20</sup> PRECIADO, Dionisio: "Los quiebros y redobles en Francisco Correa de Araujo" (I), *TSM*, 53, 4, 1970, p. 99-103; (II), *TSM*, 54, 1, 1971, p. 3-7 y (III), *TSM*, 54, 2, 1971, p. 35-9; PRECIADO, Dionisio: *Quiebros y redobles en F. Correa de Araujo*, Madrid, Alpuerto, 1973.

<sup>21</sup> JACOBS, Charles: *Francisco Correa de Araujo*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1973.

<sup>22</sup> HOLLAND, Jon Burnett: *Francisco Correa de Araujo's "Facultad orgánica", A translation and study of its theoretical and pedagogical aspects*, DMA Diss., University of Oregon, 1985. HOLLAND, Jon Burnett: "Francisco Correa de Araujo, organist, priest, author", *Diapason*, 78<sup>th</sup> year, April 1987, p. 14-6; HOLLAND, Jon Burnett: "Performace practice and Correa de Araujo's *Facultad Orgánica*" (I), *Diapason*, 78<sup>th</sup> year, May 1987, p. 15-8 y (II), *Diapason*, 78<sup>th</sup> year, June, 1987, p. 14-6.

<sup>23</sup> HASTING, Karen Jane: *Francisco Correa de Araujo's "Facultad orgánica", with special emphasis on the "second tiento"*, DMA, Stanford University, 1987; SCHRADER, David Dillon: *A translation of Francisco Correa de Araujo's treatise in Facultad orgánica and an application of thories and practices found therein to the first twelve tientos in the collection*, DM doc., Indiana University, 1987.

<sup>24</sup> AYARRA JARNE, José Enrique: "Francisco Correa de Araujo", *Boletín de Bellas Artes*, XIII, 1985, p. 65-72; GARCÍA, Juan Alfonso: "Análisis de la *Facultad orgánica* de Francisco Correa de Araujo", *Boletín de Bellas Artes*, XIII, 1985, p. 73-94, reeditado luego en GARCÍA, Juan Alfonso: *Falla y Granada y otros escritos musicales*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Junta de Andalucía, 1991, p. 161-78; PRECIADO, Dionisio: "Francisco Correa de Araujo en Jaén y Segovia: su *Facultad orgánica* ilumina el panorama de la música organística española", *Boletín de Bellas Artes*, XIII, 1985, p. 95-114; LLORENS CISTERO, José María: "Música y músicos en la Sevilla del Siglo de Oro", *Boletín de Bellas Artes*, XIII, 1985, p. 115-42. El mismo Ayarra Jarne había impulsado la celebración de este centenario mediante otras dos publicaciones de diferente ámbito de acción. Así, AYARRA JARNE, José Enrique: "Ante el IV centenario del nacimiento de Francisco Correa de Araujo", *RMS*, VII, 1984, 1, p. 207-10 y AYARRA JARNE, José Enrique: "Francisco Correa de Araujo", *ABC*, 1 de diciembre de 1984, p. 20.

<sup>25</sup> GARCÍA, Juan Alfonso: *Falla y Granada y otros escritos musicales*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1991, p. 161-78.

<sup>26</sup> BOVET, Guy: "Una traduction intégrale de la préface et des remarques de Francisco Correa de Araujo" (I), *La tribune de l'orgue*, 37, 1, 1985, p. 5-7; (II), *La tribune de l'orgue*, 37, 2, 1985, p. 3-11; (III), *La tribune de l'orgue*, 38, 1, 1986, p. 2-4; (IV) *La tribune de l'orgue*, 38, 2, 1986, p. 1-12; (V) *La tribune de l'orgue*, 38, 3, 1986, p. 1-3; (VI) *La tribune de l'orgue*, 39, 1, 1987, p. 1-7; (VII) *La tribune de l'orgue*, 39, 3, 1987, p. 9-19; (VIII), *La tribune de l'orgue*, 40, 1, 1988, p. 7-13; (IX), *La tribune de l'orgue*, 40, 4, 1988, p. 15-21; (X), *La tribune de l'orgue*, 41, 1, 1989, p. 9-19; (XI), *La tribune de l'orgue*, 41, 4, 1989, p. 10-7; (XII), *La tribune de l'orgue*, 42, 1, 1990, p. 1-5; BOVET, Guy: "Traduction des notes (préfaces) des Tientos et autres pièces de la Facultad Organica de Correa de Araujo" (I), *La tribune de l'orgue*, 43, 2, 1991, p. 2-9; (II), *La tribune de l'orgue*, 43, 3, 1991, p. 11-7; (III), *La tribune de l'orgue*, 43, 4, 1991, p. 10-8; (IV), *La tribune de l'orgue*, 44, 1, 1992, p. 15-23; BOVET, Guy: *Una*



Esta serie había venido precedida de dos artículos dedicados a problemas de proporción en la obra de Correa y a otros aspectos interpretativos, que aparecieron en 1979<sup>27</sup>, y vendrá seguida por otra serie, publicada entre 1997 y 1998, dedicada a las erratas de la edición de la *Facultad orgánica* de Macario Santiago Kastner<sup>28</sup>. Todo ello se presenta como un material preparatorio a la nueva edición completa de la obra de Correa, con textos traducidos al francés, inglés, alemán y japonés, que Guy Bovet publicará con la editorial Ut Orpheus de Bologna en 2007<sup>29</sup>. Después, a esta edición seguirán otros artículos complementarios del mismo Bovet, siempre en su revista de *La tribune de l'orgue*<sup>30</sup>.

Por otro lado, diversos autores abordaron aspectos concretos de la obra de Correa en diversas publicaciones. Así, Norma Stevlingson consideraba la *Facultad orgánica* en su estudio sobre el tiento ultimado en 1774<sup>31</sup> y Barbara Brewster Hoag comentaba las instrucciones de Correa para templar el monacordio en 1776<sup>32</sup>. La obra de Correa también salía a propósito de los ornamentos en un artículo de Calvert Johnson publicado en 1978<sup>33</sup>. Robert Floyd Judd trató el impreso de Correa en su estudio de los formatos notaciones de la música de tecla, realizado en 1988<sup>34</sup>. Detalles de la obra de Correa aparecen también en el trabajo de Esses, publicado en 1992<sup>35</sup>. Por su parte, la organista Montserrat Torrent se había referido a la *Facultad orgánica* en su artículo sobre la registración de la música ibérica de órgano, publicado en 1981<sup>36</sup>. La figura de Correa volvía a salir a propósito de este mismo asunto en mi artículo de 1993 sobre el órgano de maese Jorge de la catedral hispalense<sup>37</sup>, sucediendo a otro artículo sobre el problema

---

*traduction intégrale de la préface et des remarques de Francisco Correa de Arauxo*, (n.p.), (n.d.).

<sup>27</sup> BOVET, Guy: "Les problèmes de proportions dans le Tiento XVI de Correa de Arauxo: Segundo tiento de quarto tono a modo de canción", *La tribune de l'orgue*, 31, 3, 1979, p. 3-7; BOVET, Guy: "Essai d'un résumé des principales règles d'interprétation de la musique d'orgue espagnole et de leur utilisation sur un orgue moderne", *La tribune de l'orgue*, 31, 4, 1979, p. 4-9.

<sup>28</sup> BOVET, Guy: "Correa revisité: promesses (enfin) tenues", *La tribune de l'orgue*, 49, 2, 1997, p. 3-11; BOVET, Guy: "Corrections à apporter dans l'édition Kastner des Tientos de Correa de Arauxo" (I), *La tribune de l'orgue*, 49, 3, 1997, p. 14-8; (II), *La tribune de l'orgue*, 49, 4, 1997, p. 25-7; (III), *La tribune de l'orgue*, 50, 1, 1998, p. 25-7; (IV), *La tribune de l'orgue*, 50, 2, 1998, p. 13-5; (V), *La tribune de l'orgue*, 50, 3, 1998, p. 19-22; (VI), *La tribune de l'orgue*, 50, 4, 1998, p. 19-22.

<sup>29</sup> CORREA DE ARAUXO, Francisco: *Facultad orgánica*, ed. Guy Bovet, Bologna, Ut Orpheus, 2007.

<sup>30</sup> BOVET, Guy: "Problèmes de notation et de transcription dans la Facultad orgánica de Francisco Correa de Arauxo (1626)", *La tribune de l'orgue*, 60, 3, 2008, p. 20-5; BOVET, Guy: "Los pecadillos de Francisco. A l'occasion d'une relecture critique de la Facultad orgánica (1626) de Francisco Correa de Arauxo", *La tribune de l'orgue*, 60, 3, 2008, p. 26-31. Y, aún, una réplica en forma de carta apócrifa dirigida a Guy Bovet ("Une lettre de Francisco Correa de Arauxo"), publicada en la sección *Courrier des lecteurs* de *La tribune de l'orgue*, 62, 1, 2010, p. 56-8.

<sup>31</sup> STEVLINGSON, Norma: *The Stylistic Development of the Tiento on the Iberian peninsula from Cabezón to Cabanilles*, D.M.A. dissertation, North Texas State University, 1974.

<sup>32</sup> HOAG, Barbara Brewster: "A Spanish Clavichord Tuning of the Seventeenth Century", *Journal of the American Musical Instrument Society*, II, 1976, p. 86-95.

<sup>33</sup> JOHNSON, Calvert: "Spanish Keyboard Ornamentation, 1534-1626", *Diapason*, 69, 1978, 1, p. 12-15.

<sup>34</sup> JUDD, Robert Floyd: *The use of notational formats at the keyboard: A study of printed sources of keyboard music in Spain and Italy c 1500-1700, selected manuscript sources including music by Claudio Merulo, and contemporary writings concerning notations*, Ph. D., University of Oxford (1988), Ann Arbor, UMI, 1989, p. 54-60.

<sup>35</sup> ESSES, Maurice: *Dances and instrumental diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries*, 3 vol., Pendragon Press, 1992.

<sup>36</sup> TORRENT, Montserrat: "Registración de la música de tecla del siglo XVII", en *Actas del I Congreso Nacional de Musicología* (1979), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 1981, p. 197-222.

<sup>37</sup> CEA GALÁN, Andrés: "El libro del órgano de Maese Jorge flamenco, unas memorias de registros y misturas olvidadas en el archivo catedralicio de Sevilla", *NASS*, IX, 1, 1993, p. 33-77.

del “ayrezillo de proporción menor” en la *Facultad orgánica*. Éste, revisado y ampliado, aparecería también en una versión en alemán en el *Basler Jarhbuch* de 1999<sup>38</sup>. Mientras, André Lash revisitaba el problema de los ornamentos en la obra de Correa en 1994<sup>39</sup>. También Antonio Ramírez Palacios publicó otros dos interesantes artículos dedicados respectivamente a la *Prosa del Santísimo Sacramento* y al *Todo el mundo en general* de Correa, pero desgraciadamente en una revista de difusión más bien local<sup>40</sup>. El asunto de las coplas de la Inmaculada de Correa es también tocado de pasada por Alfonso de Vicente en un artículo de 2007<sup>41</sup>. Mientras, Agustí Bruach abría nuevos cauces analíticos para la obra de Correa en un texto publicado en 2001<sup>42</sup>. En 2006, Melissa K. Moll dedicó un capítulo a la notación de la *Facultad orgánica* en su tesis sobre las tablaturas alemanas para tecla<sup>43</sup>.

La música de Correa ha sido también objeto de atención en trabajos de más amplio alcance, como la tesis de Barbara Brewster Hoag de 1980, sobre la interpretación de la música ibérica para teclado<sup>44</sup>, o los artículos de Robert Parkins sobre ornamentación o digitación<sup>45</sup>. También, en la panorámica del mismo Parkins sobre la música ibérica para tecla<sup>46</sup> o en la obra de referencia de Willi Apel, publicada por vez primera en 1967<sup>47</sup>, entre otros.

Una aportación reciente al estudio de la obra de Correa es la tesis de la finlandesa Iina-Karita Hakalahti, publicada como libro en inglés en 2008 y también accesible a través de internet<sup>48</sup>. Aunque no presenta especiales novedades ni relevantes aportaciones personales de la autora, tiene el valor de resumir la mayor parte de las investigaciones realizadas hasta esa fecha y hacerlas accesibles de manera cómoda para la comunidad científica internacional.

<sup>38</sup> CEA GALÁN, Andrés: “El ayrecillo de proporción menor en la *Facultad Orgánica* de Francisco Correa de Arauxo”, *NASS*, VI, 2, 1990, 9-23; CEA GALÁN, Andrés: “Der ayrezillo de proporción menor in der Facultad Orgánica von Francisco Correa de Arauxo”, *Basler Jarhbuch*, 22, Basilea, 1999, p. 69-90.

<sup>39</sup> LASH, André: “Beyond the preface: some thoughts on the application of ornaments in the organ works of Francisco Correa de Arauxo”, *Early Keyboard Journal*, 12, 1994, p. 95-112.

<sup>40</sup> RAMÍREZ PALACIOS, Antonio: “El canto *Todo el mundo en general* y el organista sevillano Correa de Arauxo”, *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 466, diciembre 1997, p. 41-7; RAMÍREZ PALACIOS, Antonio: “La *Prosa del Santísimo Sacramento* de Francisco Correa de Arauxo”, *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 472, junio 1998, p. 54-9.

<sup>41</sup> DE VICENTE DELGADO, Alfonso: “Música, propaganda y reforma religiosa en los siglos XVI y XVII: cánticos para la gente del vulgo (1520-1620)”, *Studia Aurea*, I, 2007. Recurso electrónico: <http://www.studiaaurea.com/articulo.php?id=47> (acceso octubre 2013).

<sup>42</sup> BRUACH, Agustí: “Elementos autóctonos e influencias foráneas en los géneros musicales y tópicos estilísticos de la *Facultad orgánica* de Francisco Correa de Arauxo”, *RMS*, XXIV, 1-2, 2001, p. 67-88.

<sup>43</sup> MOLL, Melissa K.: “A performer’s guide to keyboard notation from the Middle Ages to the beginning of the baroque”, DMA, University of Iowa, 2006, Ann Arbor, UMI, p. 430ss.

<sup>44</sup> HOAG, Bárbara Brewster: *The Performance Practice of Iberian Keyboard Music of the Seventeenth Century*, Ph. D. dissertation, New York University (1980), Ann Arbor, UMI, 1982.

<sup>45</sup> PARKINS, Robert: “Cabezón to Cabanilles: Ornamentation in Spanish Keyboard Music”, *The Organ Yearbook*, 1980, p. 5-16; PARKINS, Robert: “Keyboard fingering in early Spanish sources”, *Early Music*, II, 3, 1983, p. 323-31.

<sup>46</sup> PARKINS, Robert: “Spain and Portugal”, en *Keyboard music before 1700*, Alexander Silbiger (ed.), Routledge Studies in Musical Genres, New York-London, Routledge, (2ª ed.) 2004

<sup>47</sup> APEL, Willi: *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel, 1967; APEL, Willi: *The history of keyboard music to 1700*, Indiana University Press, 1972.

<sup>48</sup> HAKALAHTI, Iina-Karita: *Maestro Francisco Correa de Arauxo’s (1584-1654) Facultad orgánica (1626) as a source of performance practice*, Studia Musica 33, Helsinki University Print, Sibelius Academy, 2008. Accesible a través de <http://ethesis.siba.fi/ethesis/files/nbnfife200805301490.pdf>

Con posterioridad a la tesis de Hakalahti, hay que contar aún dos artículos firmados por Miguel Bernal Ripoll<sup>49</sup>, quien había publicado también una nueva edición de la *Facultad orgánica* para la Sociedad Española de Musicología en 2005<sup>50</sup>. También hay que reseñar una semblanza sobre Francisco Correa publicada por quien suscribe en 2009<sup>51</sup>.

En otro orden de cosas, conviene también señalar la tesis de Rosario Gutiérrez sobre la música en el iglesia colegial del Salvador de Sevilla, publicada en 2008<sup>52</sup>, así como el excelente y extenso estudio de Emilio Gómez Piñol sobre la misma institución, en cuyo marco social, económico, cultural y religioso Francisco Correa fraguó la edición de la *Facultad orgánica* mientras ejercía como organista<sup>53</sup>.

A propósito de las ediciones de la música de Correa, conviene recordar que la edición de Macario Santiago Kastner, que mantiene plena vigencia, es aún accesible en forma de reedición facsimilar, realizada por una distribuidora inglesa y otra estadounidense<sup>54</sup>. Por otro lado, a las más recientes ediciones de Bernal Ripoll (2005) y Guy Bovet (2007), ya citadas, conviene añadir la serie iniciada por Michael Bignens en 1995<sup>55</sup>, con interesantes aportaciones notacionales. Además, la música de Correa se ha difundido también a través de numerosas antologías, comenzando con las de Pedrell o Anglés<sup>56</sup>, hasta llegar a las de Ife y Truby o Dalton<sup>57</sup>, entre muchas otras. Tampoco conviene ignorar la copia digital completa de la *Facultad orgánica* en formato de partitura realizada por Shigekazu Nimura, de acceso libre en internet<sup>58</sup>. Una segunda tirada de la edición de Bernal Ripoll, corregida y con traducción al inglés de los textos, está también disponible desde enero de 2014.

<sup>49</sup> BERNAL RIPOLL, Miguel: “Francisco Correa de Arauxo, teórico de la *seconda prattica*: Tratamiento de la disonancia y casuística moral”, *RdeM*, XXVIII, 2, 2005, p. 891-917; BERNAL RIPOLL, Miguel: “Ideología de la creación musical en el barroco a través del pensamiento del organista sevillano Correa de Arauxo: Una nueva *theórica* para una nueva música”, en *Actas Congreso Internacional Andalucía Barroca* (Antequera, 17-21 de septiembre de 2007), vol. 3, *Literatura, Música y Fiesta*, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2009, p. 31-40.

<sup>50</sup> CORREA DE ARAUXO, Francisco: *Libro de tientos y discursos de música práctica y theórica de órgano... intitolado Facultad orgánica*, estudio y transcripción de Miguel Bernal Ripoll, 3 vol., Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2005.

<sup>51</sup> CEA GALÁN, Andrés: “Francisco Correa de Arauxo (1584-1654)” (Semblanzas de Compositores Españoles), *Revista de la Fundación Juan March*, 388, noviembre 2009, p. 2-7.

<sup>52</sup> GUTIÉRREZ CORDERO, Rosario: *La música en la colegial del Salvador*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2008.

<sup>53</sup> GÓMEZ PIÑOL, Emilio: *La iglesia colegial del Salvador. Arte y sociedad en Sevilla (siglos XIII al XIX)*, Sevilla, Fundación Farmacéutica Avenzoar, 2000.

<sup>54</sup> UME exclusive distributors, Music Sales Limited, Newmarket Road, Bury St., Edmunds Suffolk IP33 3YB, England, y Master Music Publications Inc., P.O. Box 810157, Boca Ratón, Florida, 33481-0157.

<sup>55</sup> *Francisco Correa de Arauxo: Huit tientos*, transcrits para Michel Bignens, Fleurier, Cantate Domino, 1995 y *Francisco Correa de Arauxo: Sept tientos*, transcrits par Michel Bignens, Fleurier, Cantate Domino, [2000].

<sup>56</sup> PEDRELL, Felipe: *Antología de organistas clásicos españoles (siglos XVI-XVIII)*, 2 vol., Madrid, Ildefonso Alier, 1908; *Antología de organistas españoles del siglo XVII*, ed. Higinio Anglés, Barcelona, Diputación Provincial, Biblioteca Central, vol. 1, 1965, vol.2, 1966, vol. 3, 1967 y vol. 4, 1968.

<sup>57</sup> *Early Spanish Keyboard Music. An Anthology in three volumes*, ed. by Barry Ife and Roy Truby, Oxford University Press, 1986; *Spain and Portugal*, J. Dalton (ed.), Faber Early Organ Series, 4-6, London, 1987.

<sup>58</sup> [http://www.geocities.jp/lyrischesuite/gakufu\\_main.htm](http://www.geocities.jp/lyrischesuite/gakufu_main.htm) (acceso octubre 2013).

Existe una edición facsímil de la *Facultad orgánica* publicada por Minkoff en 1981<sup>59</sup>. Uno de los ejemplares conservados en la Biblioteca Nacional de España es también fácilmente accesible a través de la Biblioteca Digital Hispanica<sup>60</sup>.

## I.- El contexto

La *Facultad orgánica* de Francisco Correa representa en muchos aspectos el culmen de la escritura para tecla en el mundo hispano de los siglos XVI y XVII y es, desde luego, el mejor impreso en cifra jamás salido de las prensas españolas. Teniendo en cuenta su lugar de producción, Sevilla, la obra de Correa emerge como un gran monumento del que no conocemos precedente alguno en el sur peninsular. Difícilmente podemos considerar el escueto ejemplo en cifra de Alonso de Mudarra o las piezas para tañer que fray Juan Bermudo incluyó en su *Declaración de instrumentos musicales* elementos sobre los que pueda cimentarse el arte y la fantasía de Francisco Correa. Interesa, por tanto, explorar el contexto en el que surge esa música extraordinaria.

### I.1.- Francisco Correa, organista en el entorno sevillano (1584-1599)

Las dudas sobre el nacimiento y origen sevillano de Francisco Correa fueron definitivamente despejadas gracias a las investigaciones de Antonio Ramírez Palacios<sup>61</sup>. De origen humilde, ya que su padre era botijero, Correa fue bautizado el 17 de septiembre de 1584 en la iglesia de San Vicente de Sevilla. El mismo Ramírez Palacios también estudió en detalle el proceso de nombramiento de Correa como organista de la colegial del Salvador y sus primeros años en la institución, periodo al que llamó “el quinquenio de la incertidumbre” (1599-1604), marcado por la impugnación interpuesta por su contrincante, el inglés Juan Picaforte, y el proceso judicial desencadenado a raíz de ello<sup>62</sup>.

El nombre de Juan Picaforte (John Pickford) se añade a la nómina de organistas de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII que definen el contexto musical sevillano en el que se desarrolló la formación de Francisco Correa (tablas 1 y 2)<sup>63</sup>. El

<sup>59</sup> CORREA DE ARAUXO, FRANCISCO: *Libro de tientos y discursos de música práctica y theórica de órgano intitulado Facultad orgánica*, Alcalá, Antonio Arnao, 1626. Ed. facsímil, Genève, Minkoff, 1981.

<sup>60</sup> <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/> (acceso octubre 2013).

<sup>61</sup> RAMÍREZ PALACIOS, Antonio: “Sevilla. La patria de Francisco Correa de Arauxo...”

<sup>62</sup> RAMÍREZ PALACIOS, Antonio: “El controvertido nombramiento de Francisco Correa de Arauxo...”

<sup>63</sup> La tabla y los comentarios correspondientes se elaboran a partir de AYARRA JARNE, José Enrique: *La música en la catedral de Sevilla*, Caja de Ahorros Provincial de Sevilla, 1976; STEVENSON, Robert: *La música en la catedral de Sevilla (1478-1606). Documentos para su estudio*, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 1985; AYARRA JARNE, José Enrique: *Francisco Correa de Arauxo*, Arte Hispalense, Sevilla, Diputación Provincial, 1986; CÁRDENAS SERVÁN, Inmaculada: *El polifonista Alonso Lobo...*; RAMÍREZ PALACIOS, Antonio: “El controvertido nombramiento de Francisco Correa de Arauxo...”; RAMÍREZ PALACIOS, Antonio: “Panorama biográfico de Francisco Correa de Arauxo...”; CEA GALÁN, Andrés: “El libro del órgano de Maese Jorge flamenco, unas memorias de registros y misturas olvidadas en el archivo catedralicio de Sevilla”, *NASS*, IX, 1, 1993, p. 33-77; RUIZ JIMÉNEZ, Juan: “La dinastía de los Peraza. Nuevos datos para la biografía de Jerónimo Peraza II”, *Cuadernos de Arte*, 26, Universidad de Granada, 1995, p. 53-62 y RAMÍREZ PALACIOS, Antonio: “Ascendencia genealógica de los músicos Peraza”, en *El órgano español*, Actas del III Congreso Nacional del Órgano Español, Sevilla, Fundación Focus Abengoa, 2000, p. 309-18, con datos complementarios extraídos de los artículos correspondientes en *DMEH*. Se establecen como fechas extremas 1584, fecha del nacimiento

ambiente musical de la ciudad estaba dominado entonces por las figuras de Francisco Guerrero (+1599), maestro de capilla de la catedral, y de Francisco de Peraza I (+1598), organista de la misma institución, a cuya sombra ejercieron su oficio otros organistas de indudable valía: Baltasar de Villada, Juan de Vargas y Juan Bautista Suárez, en la iglesia del Sagrario; Hernando de Tapia, Estacio Lacerna y Miguel de Coria, en la iglesia colegial del Salvador, entre otros cuyos nombres no conocemos<sup>64</sup>.

Será Ambrosio Cotes, maestro de capilla de la Seo de Valencia y anteriormente de la Capilla Real de Granada, quien suceda a Guerrero al frente de la capilla catedralicia. Luego, tras la muerte de Cotes, el puesto será ocupado por Alonso Lobo, maestro formado en Sevilla como discípulo del propio Guerrero<sup>65</sup>. Tanto uno como otro compartirán espacio con Francisco Correa en la Sevilla de principios del siglo XVII.

Por su parte, la estela del organista Francisco de Peraza I continuará a través de sus discípulos Francisco Pérez de Cabrera y de Pedro de Pradillo. Francisco Pérez de Cabrera empezaría a ejercer oficialmente como asistente de Francisco de Peraza I en la catedral de Sevilla desde julio de 1598, lo que presupone una presencia anterior relativamente prolongada, ocupando la plaza de organista interinamente desde el fallecimiento del maestro hasta el nombramiento de Pedro de Pradillo en 1602. Seguirá como asistente de éste, ocupando también la plaza de organista del Sagrario desde 1604. Será a la muerte de Pradillo, en 1613, cuando Pérez acceda, por fin, a la plaza de organista principal de la catedral<sup>66</sup>. No obstante, se puede afirmar que Pedro de Pradillo se encontraba en Sevilla al menos en el periodo 1588-94 como músico al servicio del cardenal don Rodrigo de Castro Osorio (1523-1600)<sup>67</sup>.

Mientras tanto, Jerónimo de Peraza I había sido despedido de la catedral sevillana en 1580, pasando entonces a la catedral de Toledo, donde residirá hasta su muerte en 1617. En mi opinión, el nombramiento de Jerónimo de Peraza como organista del Sagrario de

---

de Francisco Correa, y 1605, fin del “quinquenio de la incertidumbre”. El periodo de formación de Correa habría que situarlo aproximadamente entre 1590 y 1599, fecha en el que accede a la organistía de la colegial del Salvador de Sevilla.

<sup>64</sup> Una investigación en torno a esos organistas parroquiales de finales del siglo XVI en Sevilla es asunto todavía pendiente.

<sup>65</sup> Para un panorama de la actividad musical catedralicia en este periodo, con abundante bibliografía y referencias complementarias, RUIZ JIMÉNEZ, Juan: *La librería de canto de órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007. También FERNÁNDEZ BARRIONUEVO, Herminio: *Francisco Guerrero (1528-1599). Vida y Obra. La música en la catedral de Sevilla a finales del siglo XVI*, Sevilla, Cabildo Metropolitano de la Catedral, 2000.

<sup>66</sup> Francisco Pérez “se crió en esta Santa Iglesia en poder de Peraza, que había poseído esta ración, y tuvo tanto brio que se opuso con el dicho Pedro de Pradillo y después tanta paciencia que, sin hacer ausencia desta Santa Iglesia, sirvió en ella puntualmente y el cabildo le premió con darle esta ración, si bien es assi que en oposición de otros a los quales hizo bentaja y así la tuvo con justicia en 18 de junio de 1613”. Archivo Catedral de Sevilla, *Libro de entrada de los señores capitulares*, libro 382, fol. 87v. Recogido, entre otros, por CÁRDENAS SERVÁN, Inmaculada: *El polifonista Alonso Lobo y su entorno*, Universidad de Santiago de Compostela, 1987, p. 24.

<sup>67</sup> Pedro de Pradillo estaba en Toledo cuando se le intenta llevar como organista a la catedral de Calahorra en 1587. Nunca ocupará este puesto. Responde en febrero de 1588 desde Sevilla rechazando la oferta. En 1592, Francisco Peraza lo recomienda al cabildo de la catedral de Palencia para el servicio del órgano, diciendo entonces que era “criado del cardenal de Sevilla y persona muy hábil y suficiente”. Pradillo vuelve a Sevilla a servir al cardenal en agosto 1593. En abril de 1594 estaba todavía en Sevilla y no volvió a Palencia, de donde fue despedido. CASARES RODICIO, Emilio: “Pradilla [Pradillo] Martínez, Pedro de”, *DMEH*, 8, p. 925-6. Rodrigo de Castro ocupó la sede sevillana desde 1581 hasta su muerte en 1600.

la catedral de Sevilla en octubre de 1594 se refiere a Jerónimo de Peraza II, hijo de Jerónimo de Peraza I y sobrino de Francisco de Peraza I, y no al Peraza felizmente asentado en la catedral primada<sup>68</sup>. Jerónimo de Peraza II había nacido en Sevilla en 1577 y, al parecer, siguió en Sevilla bajo la tutela de su tío Francisco cuando su padre se marchó a Toledo en 1580. Lo que está claro es que nunca ocupará el puesto de organista del Sagrario, pues había ganado la plaza de organista de la catedral de Palencia precisamente en diciembre de 1594 con la recomendación de su padre. Todo se confirma por el hecho de que Juan de Vargas, nombrado interinamente para la organistía del Sagrario mientras no venía Peraza, fuese asentado definitivamente en el puesto por nombramiento del 12 de diciembre del mismo año<sup>69</sup>.

Hasta entonces había ejercido como organista de la iglesia del Sagrario de Sevilla Baltasar de Villada, hermano de Pedro de Villada (+1572), el maestro alabado por fray Juan Bermudo en la *Declaración de instrumentos musicales* de 1555. Baltasar de Villada había también cubierto la plaza de organista de coro la catedral de Sevilla de forma interina, desde el 18 de diciembre de 1583 hasta el nombramiento de Francisco de Peraza I, el 11 de mayo de 1584. Por entonces redactaría el *Libro de el gobierno de los registros y misturas que el órgano nuevo de la sancta iglesia mayor de Sevilla tiene*, documento de enorme importancia en el panorama aquí analizado<sup>70</sup>. De forma semejante, tras el despido de Jerónimo de Peraza I, fue Hernando de Tapia, organista de la colegial del Salvador, quien fue contratado para el servicio de la catedral, el 3 de agosto de 1580<sup>71</sup>.

Gracias a los estudios de Ramírez Palacios para situar e identificar a Juan Picaforte, sabemos que éste pasó por la iglesia de Santa Ana de Triana antes de ocupar el puesto en la capilla real de la catedral de Sevilla. Apenas conocemos el nombre del organista que le antecedió en este puesto, Diego Bernardo de Villada, familiar acaso de los otros Villada organistas. En Santa Ana, Juan Picaforte había sucedido a Diego de Amores. Será otro extranjero, Nicolás de Modeau, quien ocupe su plaza al marchar a la capilla real. Modeau tuvo por ayudante a Gonzalo de Torres, organista que, a su vez, sucederá a Francisco Correa en la colegial del Salvador cuando éste se marche a la catedral de Jaén en 1636.

Sorprende constatar que, según se ha dicho, Juan Picaforte fuese de origen inglés. Pero, en efecto, este John Pickford había abandonado Inglaterra junto a tres de sus hermanos hacia 1575 en razón de su fe católica. En Sevilla, estuvo vinculado al colegio de San Gregorio o “de los ingleses”, institución de la que cobró 120 ducados como “artífice” de un órgano en 1599<sup>72</sup>. El 8 de octubre de 1605 sería nombrado cónsul inglés en la

<sup>68</sup> Sobre la filiación de Jerónimo Peraza II y los demás miembros de la dinastía, RUIZ JIMÉNEZ, Juan: “La dinastía de los Peraza...”

<sup>69</sup> Los documentos pertinentes pueden verse en STEVENSON, Robert: *La música en la catedral de Sevilla...*, p. 81, documentos 714-5.

<sup>70</sup> AYARRA JARNE, José Enrique: “Un documento de excepcional interés para la historia de los órganos catedralicios de Sevilla” (I), *RMS*, II, 2, 1979, p. 299-306 y (II) *RMS*, IV, 1980-1, p. 157-70; CEA GALÁN, Andrés: “El libro del órgano de Maese Jorge flamenco...”

<sup>71</sup> El documento lo trae STEVENSON, Robert: *La música en la catedral de Sevilla...*, p. 67, documento 545.

<sup>72</sup> Las noticias sobre Pickford se extraen de MURPHY, Martin: *St. Gregory's Collegue, Seville, 1592-1767*, Oxford, Catholic Record Society, 1992, p. 16 y 43. El documento en el que se basan estas informaciones se encuentra en la British Library (Cotton MSS, Vespasian C XIII, fol. 314). En él se dice que Pickford sirvió como organista en la Capilla Real de Lisboa, lo que podría ser simplemente una confusión con la Capilla Real de la catedral sevillana, donde Picaforte estaba, en efecto, de organista a

ciudad. No es el único organista inglés del que se tenga noticia en la Sevilla de la época. En 1535 ya contramos a Juan Usley en la nómina de músicos al servicio del duque de Medina Sidonia<sup>73</sup>. Estos, junto a Nicolás de Modeau, forman un pequeño pero representativo grupo de músicos de tecla de origen extranjero en Sevilla, una ciudad con una importante población foránea en el siglo XVI. A esto habría que sumar las figuras de Pedro de Pradillo y Francisco Pérez de Cabrera, ambos aragoneses y, por tanto, también “extranjeros” en sentido estricto<sup>74</sup>. Por el momento no es posible determinar en qué medida pudieron actuar estos músicos como nexos en la transmisión de repertorios ni la influencia que pudieran haber ejercido sobre otros músicos autóctonos.

En sentido inverso, está todavía por investigar la posible influencia de otros organistas sevillanos de este periodo que desarrollaron su actividad lejos de su lugar de origen. Es el caso de Pedro Martín, clérigo, al que se contrata en 1621 en el monasterio de El Escorial para que “tañese los días principales y diese lección a algunos hermanos de la escuela”<sup>75</sup>. También, el de Luis de Aranda, quien desarrolló su actividad como organista y organero en el sur de Francia en el periodo 1626-1648<sup>76</sup>.

Decisiva fue, sin duda, la presencia en la ciudad de Sevilla de organeros de ascendencia flamenca, empezando por Joos Swijsen, organero de Amberes conocido como maese Jorge<sup>77</sup>, quien en 1567 contrata la construcción de un nuevo órgano para la catedral. El instrumento se acabará a principios de 1579, pero será objeto de una importante

---

partir de 1601. Por otro lado, no se conocen más datos sobre su actividad como organero. Si ese fue el precio total pagado por el instrumento, correspondería a un realejo de pequeño tamaño, como mucho. Agradezco al profesor Murphy el intercambio de datos sobre Pickford en conversaciones mantenidas y correos intercambiados en 2001.

<sup>73</sup> GÓMEZ FERNÁNDEZ, Lucía: “El mecenazgo musical de la Casa de Medina Sidonia y el Nuevo Mundo en el siglo XVI”, en *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, María Gembero Ustároz y Emilio Ros-Fábregas (coord.), Granada, Universidad de Granada, 2007, p. 59-68 y RUIZ JIMÉNEZ, Juan: “Power and musical exchange: the Dukes of Medina Sidonia in Renaissance Seville”, *Early music*, XXXVII, 3, 2009, p. 401-15.

<sup>74</sup> Según los documentos publicados por SUÁREZ MARTOS, Juan María: “Juan Sanz y Joseph Sanz, músicos aragoneses en la catedral de Sevilla”, *NASS*, XX, 2004, p. 157-92. Para un análisis de la presencia de músicos de la Corona de Aragón en Castilla, JAMBOU, Louis: “Algunos músicos extranjeros en Castilla”, *RMS*, V, 1982, p. 143-52.

<sup>75</sup> *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, ed. Emilio Casares, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, vol. 1, p. 315. También, DE VICENTE DELGADO, Alfonso: *Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)*. Tesis, Universidad Complutense de Madrid, 2010, p. 226.

<sup>76</sup> Luis de Aranda está en Aix-en-Provence en 1626, cuando se le llama para restaurar el órgano de la iglesia de Saint Eustache de París. Posteriormente se le localiza como organista en Marsella, donde estará hasta 1637, para reaparecer en 1641 en la catedral de Narbonne, donde sigue en 1648. Ligado a la actividad de los organeros Gaspar y André Eustache, colabora como asesor en la redacción de los proyectos para la construcción de los órganos de las catedrales de Nîmes (1646) y Montpellier (1648). Desde este momento y hasta quizás 1655 aparece como organista de la catedral de Rodez. En el país de adopción, se le llamó también Louis d'Haranda o Louis de Rende. DUFOURQ, Norbert: *Le livre de l'orgue français (1589-1789), tome I: Les sources*, Paris, Editions A. & J. Picard, 1982, p. 200, 201, 309, 496, 500; DUFOURQ, Norbert: “Les orgues de Saint-Eustache à la fin du XVIe et au début du XVIIe s.”, *Revue de Musicologie*, febrero 1929, p. 28-30.

<sup>77</sup> También llamado en Sevilla maese Jaos o maese Joos. Se le llama “Joez Suesi, organista de Emberez” cuando firma su contrato con la catedral ante el escribano Diego Ramos el 6 de junio de 1567. RUIZ JIMÉNEZ, Juan: “Los órganos”, en *Sancta Ecclesiae Metropolitana Granatensis*, Gila Medina, L. (coord.), Granada, Cabildo Catedralicio, 2005. En Amberes, se le llama precisamente “meeester Joos” cuando se ocupa de los órganos de la St. Jacobskerk en 1561-62, tal como recoge LAMBRECHT-DOUILLEZ, J.: *Orgelbouwers te Antwerpen in de 16 de eeuw*, Mededelingen van het Ruckers-Genootschap, VI, Antwerpen, 1987, p. 56.

intervención por parte del mismo artífice en 1583. En ese momento el órgano poseía ya todos los registros partidos entre c y c# sobre sus dos teclados. Se trata, por tanto, del primer instrumento documentado con esta característica en términos absolutos, convirtiéndose en modelo para la organería del sur peninsular y marcando un hito en la historia y evolución del órgano español<sup>78</sup>. Al frente de este instrumento paradigmático estuvieron los organistas Diego del Castillo, Francisco de Peraza, Francisco Pérez de Cabrera y Pedro Pradillo. Maese Jorge continuó como organero afinador de la catedral de Sevilla hasta su muerte, ocurrida el 21 de agosto de 1586. Le sustituirá Diego López Montero, que se mantiene en el cargo hasta 1623. Éste, realizará diversos aderezos en el órgano de maese Jorge en 1592-3 con ayuda de otro flamenco natural de Douai, Enrique Franco<sup>79</sup>.

La presencia de Enrique Franco en España se documenta por vez primera en 1587, cuando realiza junto al citado Diego López Montero y a Cristóbal Montero la tasación de un órgano que Jorge de Mendoza pretendía vender a la catedral de Jaén<sup>80</sup>, aunque es posible que hubiese participado ya en la construcción del órgano de la catedral de Sevilla como oficial de maese Jorge. Procede de Cádiz, en cuyo obispado mantuvo una intensa actividad, cuando se le encuentra trabajando en Sevilla junto a Diego López Montero<sup>81</sup>. En 1594 sería nombrado “maestro de adereçar órganos” de la catedral de Sevilla<sup>82</sup>. En 1595 estaba casado con Catalina Alvarez, vecina de Gibraltar<sup>83</sup>. Además de organero, Enrique Franco era también entallador. En 1595 hace un retablo para la iglesia de Alcalá de los Gazules y en 1596 otro para Zahara de los Atunes<sup>84</sup>. En esta faceta, un documento de 1599 le relaciona con el escultor y arquitecto Juan de Oviedo (1565-1625)<sup>85</sup>. En 1592, Enrique Franco se encargará del traslado y montaje del órgano

<sup>78</sup> Sobre el órgano de maese Jorge, AYARRA JARNE, José Enrique: *Historia de los grandes órganos de coro de la catedral de Sevilla*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, 1974, p. 33-43; AYARRA JARNE, José Enrique: “Un documento de excepcional interés para la historia de los órganos catedralicios de Sevilla” (I), *RMS*, II-2, 1979, p. 299-306 y (II), *RMS*, IV-1, 1980, p. 159-70; RAMÍREZ PALACIOS, Antonio: “El mundo del órgano de Francisco Correa de Arauxo en Sevilla”, en [comentarios a CD] *Facultad Orgánica / Francisco Correa de Arauxo*; José Enrique Ayarra [órgano], [Sevilla], Productora Andaluza de Programas, Almagro, 1993; CEA GALÁN, Andrés: “El libro del órgano de Maese Jorge flamenco, unas memorias de registros y misturas olvidadas en el archivo catedralicio de Sevilla”, *NASS*, IX, 1, 1993, p. 33-77; CEA GALÁN, Andrés: “Organos en la España de Felipe II: elementos de procedencia foránea en la organería autóctona”, en *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (eds.), Madrid, ICCMU, 2004, p. 325-92. De este artículo existe una versión abreviada trilingüe (francés, inglés, alemán): CEA GALÁN, Andrés: “Organos en España entre los siglos XVI y XVII”, *Iso Journal*, 23, July 2006, p. 6-32; CEA GALÁN, Andrés: “Un orgue flamand pour Panama en 1619 et autres documents”, en *Mélanges d'organologie pour Jean-Pierre Felix*, Jean Ferrard (ed.), Bruselas, Sic asbl, 2013, p. 45-54. El órgano tenía dos teclados en diferente diapason, con la cadereta una quinta más alta que el órgano mayor. Por desgracia, no se conoce la extensión exacta de los teclados.

<sup>79</sup> Para las referencias precisas a estos datos, CEA GALÁN, Andrés: “El libro del órgano de Maese Jorge flamenco... Debo la información sobre el origen de Enrique Franco a Antonio RAMÍREZ Palacios, quien tiene reunida una importante colección de documentos sobre organería en el entorno sevillano de los siglos XVI al XVIII, base de una futura publicación.

<sup>80</sup> JIMÉNEZ CAVALLE, Pedro: *La música en Jaén*, Jaén, Diputación Provincial, 1991, p. 54.

<sup>81</sup> GESTOSO Y PÉREZ, José: *Ensayo de un diccionario de artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla, 1899, vol. 1, p. 353.

<sup>82</sup> CEA GALÁN, Andrés: “El libro del órgano de Maese Jorge flamenco...”

<sup>83</sup> Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Protocolos notariales, legajo 16752, folio 177.

<sup>84</sup> Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Protocolos notariales, legajo 16752, folio 584 y legajo 16753, folio 363.

<sup>85</sup> Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Protocolos notariales, legajo 16762, folio 571. Publicado en RUIZ JIMÉNEZ, Juan: *Organería en la diócesis de Granada (1492-1625)*, Diputación Provincial, Junta de Andalucía, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1995.



que la iglesia colegial del Salvador de Sevilla había adquirido a la catedral de Granada. Este instrumento, que había construido el “francés” Diego Liger de Sanforte<sup>86</sup> en 1577, será el que finalmente pulse Francisco Correa entre 1599 y 1636. El mismo Enrique Franco construyó un nuevo secreto para este instrumento en 1606, momento en el que, sin duda, incorporó registros partidos, realizando otras intervenciones importantes en 1618, siempre a requerimiento de Francisco Correa<sup>87</sup>.

Enrique Franco sería, además, cabeza de una dinastía familiar de organeros en la que se cuentan, al menos:

a) Pedro Franco, quien construye un órgano pequeño para el coro de la iglesia de San Salvador de Sevilla en 1621, asumiendo el mantenimiento regular de los órganos de la institución, bajo supervisión de Francisco Correa, desde 1625 hasta la fecha de su muerte, el 5 de abril de 1636<sup>88</sup>.

b) Bartolomé de Porras Franco, hijo de Enrique Franco, quien sucede a Diego López Montero como afinador de la catedral de Sevilla en 1623<sup>89</sup>.

c) Juan Franco, activo entre 1598 y 1606, fecha de su muerte. Se asienta en Granada en el periodo 1598-1601, ciudad en la que contrae matrimonio. Allí construye un realejo y un órgano nuevo para la catedral, además de otros instrumentos<sup>90</sup>. En 1606 se le localiza trabajando en la iglesia del colegio de Santo Domingo en Orihuela, falleciendo sin acabar la obra<sup>91</sup>. Probablemente estuviesen relacionados con este Juan Franco los también organeros Antón Franco y Cristóbal Franco de Oñate, documentados en Villena (Alicante) en 1621 y en 1634 respectivamente<sup>92</sup>. También Tomás Franco, quien escritura un órgano para la catedral de Guadix en 1607, aunque se le exonera de este compromiso pocos días después<sup>93</sup>.

Por tanto, a través de los documentos conocidos, cabe situar al organero Enrique Franco en el entorno sevillano, en relación con el órgano de Joos Swijsen, en contacto directo con organistas como Francisco de Peraza I, Francisco Pérez de Cabrera, Pedro de Pradillo, Hernando de Tapia, Estacio Lacerna, Miguel de Coria o Francisco Correa, quedando completamente inmerso en el proceso de difusión de la técnica del registro partido en el sur peninsular.

El primer instrumento de Enrique Franco que conocemos con esta novedad es el que contrató para el convento de la Santísima Trinidad de Sevilla en 1597 y que siguió el modelo de otro contruido anteriormente para la Capilla Real de Granada. Para este

<sup>86</sup> Este Diego Liger de Sanforte y su hermano Juan Pérez de Sanforte eran, probablemente, flamencos. Gerhard de Graaf a sugerido que su nombre original pudiese haber sido “de Zandvoorde”. DE GRAAF, Gerard A.C.: “De familie Brebos, hoforgelmakers van Koning Filips II”, *Orgelkunst*, 35, 2, 2012, p. 60-74.

<sup>87</sup> Para los detalles de la transacción y de las sucesivas intervenciones, RAMÍREZ PALACIOS, Antonio: “El mundo del órgano de Francisco Correa de Arauxo en Sevilla”... y RUIZ JIMÉNEZ, Juan: *Organería en la diócesis de Granada...*, p. 106-7 y 180-6.

<sup>88</sup> RAMÍREZ PALACIOS, Antonio: “El mundo del órgano de Francisco Correa de Arauxo en Sevilla”...

<sup>89</sup> CEA GALÁN, Andrés: “El libro del órgano de Maese Jorge flamenco...”

<sup>90</sup> RUIZ JIMÉNEZ, Juan: *Organería en la diócesis de Granada...*, especialmente p. 120 y 130.

<sup>91</sup> BERNAL RIPOLL, Miguel: *Catalogación y estudio de los órganos de la provincia de Alicante*, [1986], inédito, p. 120. Agradezco al profesor Bernal Ripoll el haberme facilitado copia de este trabajo.

<sup>92</sup> BERNAL RIPOLL, Miguel: *Catalogación y estudio de los órganos de la provincia de Alicante*, p. 126 y 136.

<sup>93</sup> RUIZ JIMÉNEZ, Juan: *Organería en la diócesis de Granada...*, p. 130.

proyecto en Sevilla actuó como asesor Francisco de Peraza I, según se indica con toda precisión en el documento notarial: “a contento del dicho Peraza [el órgano] a de ser de registros partidos”<sup>94</sup>. A su vez, este órgano servirá de modelo para otro instrumento contratado en 1598 con destino a Guatemala, primer testimonio conocido de la presencia del registro partido en América<sup>95</sup>.

En efecto, la posición de Sevilla como “puerto y puerta de las Indias” propiciará desde principios del siglo XVI un intenso movimiento de exportación de órganos con destino a las nuevas instituciones eclesiásticas de ultramar, fenómeno que está aún por estudiar en toda su amplitud<sup>96</sup>.

Además de este importante núcleo de organeros de ascendencia flamenca, cabe citar a otros maestros, como Jerónimo de León, Diego Liger y Juan Pérez de Sanforte o Pedro de Carranza, cuya presencia en la ciudad atestigua una febril producción instrumental durante el periodo que nos ocupa<sup>97</sup>.

Todo esto ocurre en Sevilla mientras regían su arzobispado don Gaspar de Zúñiga Avellaneda (en 1569-71), don Cristóbal Rojas Saldoval (1571-80) y el cardenal don Rodrigo de Castro Osorio (1581-1600). Éste, había ocupado anteriormente las sedes de Zamora y Cuenca y había sido el dedicatario del *De Musica libri septem* de Francisco Salinas en 1577. Como sabemos, un criado de don Rodrigo de Castro, de nombre Pedro Blanco, que vino a Sevilla con su señor, fue el copista al que Hernando de Cabezón hubo de comprar la música de su padre con vistas a la edición de las *Obras de música* de 1578<sup>98</sup>.

A este panorama puede añadirse hoy la confirmación largamente esperada de un dato apenas intuido hasta ahora: Francisco Correa “fue también criado del racionero Francisco de Peraça”, según testimonio del organero Diego López Montero en su deposición como testigo en el expediente de limpieza de sangre de Francisco Peraza II, instruido desde Toledo en 1617<sup>99</sup>. Queda así Francisco Correa plenamente integrado en la saga de organistas que bebieron de la doctrina del maestro Peraza en la ciudad hispalense y se abren nuevas perspectivas de investigación para el futuro.

<sup>94</sup> RUIZ JIMÉNEZ, Juan: *Organería en la diócesis de Granada...*, p. 107-8 y 156-7. El documento original se localiza en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Protocolos notariales, legajo 16755, fol. 539v, 24 de julio de 1597.

<sup>95</sup> RUIZ JIMÉNEZ, Juan: *Organería en la diócesis de Granada...*, p. 108 y 157. El documento original se localiza en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Protocolos notariales, legajo 16759, fol. 874r, 1 de diciembre de 1598.

<sup>96</sup> Para una panorámica general sobre esta cuestión, de nuevo, CEA GALÁN, Andrés: “El libro del órgano de Maese Jorge flamenco...”

<sup>97</sup> Para un panorama general, RAMÍREZ PALACIOS, Antonio: “El mundo del órgano de Francisco Correa de Arauxo en Sevilla...”

<sup>98</sup> Los documentos relativos a esa compra fueron publicados en *Voce mea: una misa del manierismo español. Cristóbal de Medrano, 1594*. Repr. facs. del Mss Missa Voce, de 1594, estudio preliminar de Antonio Baciero y Alfonso Peciña, Madrid, Ilustre Colegio de Abogados, 1996, p. 72-81, pero aparecían ya citados en ALONSO CANTARINO, P. Maurino: *El organista ciego de Felipe II*. Madrid, 1977, p. 179.

<sup>99</sup> El documento en cuestión se conserva en el Archivo Capitular de Toledo con la signatura ACT-FELS-622. Agradezco a don Alfredo Rodríguez González, Técnico del Archivo y Biblioteca Capitulares de Toledo, las facilidades ofrecidas para la consulta de este expediente.

Tabla 1: Organistas en Sevilla (1584-1605)																							
		84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	00	01	02	03	04	05
Catedral	Francisco de Peraza I *1564																+						
	Pedro de Pradillo																						
	Fco. Pérez de Cabrera *ca.1580																						
Sagrario	Baltasar de Villada												+										
	Jerónimo de Peraza II *1577											N											
	Juan de Vargas																						
	Juan Bautista Suarez																						
	Fco. Pérez de Cabrera *ca. 1580																						
El Salvador	Hernando de Tapia											+											
	Estacio Lacerna *1574																						
	Miguel de Coria																	+					
	Francisco Correa *1584																						
	Juan Picaforte																Op						
Santa Ana	Diego de Amores																						
	Juan Picaforte																						
	Nicolás de Modeau																						
	Gonzalo de Torres																						
San Lorenzo	Juan Bautista de Yescas																						
Capilla Real	Diego Bernardo de Villada																						
	Juan Picaforte																						
Cardenal	Pedro de Pradillo																						
Otros	Estacio Lacerna * 1574																						
	Jerónimo de Peraza II *1577																						
	Francisco de Peraza II *1596																						

+ = Fallecido

Op = Concurrencia a oposición

N = Nombramiento sin ocupar plaza

Color claro = Puesto sin confirmar

## 1.2.- La música inimitable de Peraza

Por desgracia, no conocemos nada de la música tocada o compuesta por Francisco de Peraza I<sup>100</sup>, Pedro de Pradillo, Baltasar de Villada, Juan de Vargas, Juan Bautista Suárez, Hernando de Tapia, Miguel de Coria, Diego de Amores, Juan Picaforte, Nicolás de Modeau, Gonzalo de Torres, Diego Bernardo de Villada u otros organistas sevillanos de este periodo. La única excepción es el tiento de Estacio Lacerna copiado en el Apéndice de Ajuda (datable, sin duda, en su periodo como organista de la Capilla Real de Lisboa, 1595-1604), a lo que habría que añadir, acaso, el mutilado “tiento de octavo tono tiple de Cabrera” en el manuscrito Saldívar (atribuible quizá a Francisco Pérez de Cabrera) y las piezas bajo el nombre de Peraza o Pedraza que se conservan en los manuscritos de Ajuda, de Carrión o de El Escorial (adjudicables en mi opinión a Francisco de Peraza II, a fray Tomás de Peraza o a otros miembros de la saga no vinculados directamente con el entorno sevillano)<sup>101</sup>. En este panorama, la *Facultad orgánica* de Francisco Correa se yergue como un único y magnífico monumento de precedentes casi completamente desconocidos. No obstante, el sustrato del arte de Correa, con raíces en el ambiente musical sevillano dominado por el arte de Francisco de Peraza I, puede ser detectado a través de otras fuentes que conviene traer a colación.

El elogio que hizo Francisco Pacheco de Francisco de Peraza I en el *Libro de descripción de verdaderos retratos* es, en realidad, un documento esencial para la comprensión de ese sustrato<sup>102</sup>. En primer lugar, la fama de Peraza como tañedor que nos tramiste Pacheco se sustenta en una “opinión general”, aunque no puede dudarse del conocimiento mutuo de ambos personajes en el entorno sevillano<sup>103</sup>. Se le describe como “raro ingenio”, “singular eminencia”, “insigne” y “singular en el modo de tañer”, de modo que “fue inimitable su música”. Los elementos de su arte se sustentaban en la “muchacha invención y caudal”, en la “variedad de fugas largas” al estilo de las usadas por Felipe Rogier (ca. 1561-1596) y en otras “dos mil flores que inventó”. En concreto, Pacheco se detiene en la enumeración de varias de estas “flores” o atributos únicos.

Primeramente, Peraza “imitava en el [monacordio] el tañido de la vihuela de Iulio Severino, excelente músico de ocho órdenes, i el mayor que se conoció en aquellos tiempos”, refiriéndose al laudista napolitano Giulio Severino, discípulo de Fabrizio Dentice que estuvo al servicio del marqués de Estepa y que murió en Madrid sirviendo en la Corte en 1593<sup>104</sup>. En segundo lugar, Peraza también “imitava el tañido de Iuan

<sup>100</sup> Personalmente, rechazo las atribuciones a Francisco Peraza I que se han mantenido de forma tradicional por la historiografía moderna. Para una discusión sobre ellas, pueden verse los capítulos Carrión y Ajuda. Tampoco hay noticia alguna sobre los “Villancicos, chazonetas i motetes” compuestos por Francisco de Peraza I, según afirma Francisco Pacheco en su *Libro de declaración de verdaderos retratos...*, p. 321-3, ni de los versos citados por Francisco Correa en su *Facultad orgánica*. Sobre estos, véase Fuentes perdidas, XIV.

<sup>101</sup> Para una discusión sobre estas fuentes, obras y atribuciones, véanse los capítulos Ajuda y Carrión.

<sup>102</sup> PACHECO, Francisco: *Libro de descripción de verdaderos retratos...*, p. 329-33. Una aproximación muy superficial a este texto aparece ya en GARCÍA FRAILE, Dámaso: “Francisco Peraza y el nuevo estilo”, en *El órgano español*, Actas del III Congreso Nacional del Órgano Español, Sevilla, Fundación Focus Abengoa, 2000, p. 181-242.

<sup>103</sup> Pacheco había nacido en 1564 y era, por tanto, de la misma edad que Peraza. Está en Sevilla desde antes de 1580. Allí, un tío suyo del mismo nombre es canónigo de la catedral. Mantuvo una tertulia o academia frecuentada, al parecer, por los individuos recogidos en su *Libro de descripción de verdaderos retratos*. Pacheco morirá en Sevilla en 1644.

<sup>104</sup> “Non manco nome de questi hà lasciato Giulio Severino, mio molto amicissimo e il quale merita memoria quant'altri che del sonar oggi tiene. Fù molto vago, e molto copioso de Capricci, dilicato di

Leonardo de la Harpa”, personaje que puede identificarse con el también napolitano Giovanni Leonardo dell’Arpa (ca. 1525-1602), arpista, compositor y actor muy celebrado por diversos autores italianos.

La conexión de Francisco Peraza I con Giulio Severino parece establecerse a través del segundo marqués de Estepa, el genovés Juan Bautista Centurión (+1625), padre de la tañedora doña Ana Centurión y Córdoba, a la que nos referiremos más tarde<sup>105</sup>. En cambio, no sabemos cómo Peraza pudo entrar en contacto con Giovanni Leonardo dell’Arpa, un personaje relacionado con la rama napolitana de la familia Colonna al que se localiza también, en 1594, en casa de Ettore Gesualdo, primo de Carlo Gesualdo Principe di Venosa<sup>106</sup>. En cualquier caso, es significativo que ambas imitaciones se refieran a músicos napolitanos, tal vez porque sus formas de tañer resultarían llamativas o contrastantes con los modelos hispanos. También es significativo que Peraza, según el texto de Pacheco, procurara imitar en el teclado el tañido del harpa y del laúd, volviendo a presentarnos aquí de nuevo, de forma manifiesta, la terna “tecla, harpa y vihuela” que conocemos ya por otras fuentes hispanas y napolitanas<sup>107</sup>. El estudio de la música conservada de Giulio Severino y de Giovanni Leonardo dell’Arpa desde el punto de vista de su imitación en el teclado y de su apropiación por parte de Peraza es asunto todavía por investigar.

El otro elemento destacado por Pacheco es que Peraza “imitava los medios registros de voz umana, i tenor por tiple, que se hallan en todas las misturas de los órganos, siendo el primer inventor dellas”. En efecto, Francisco de Peraza I estará al frente del órgano construido en la catedral de Sevilla por Joos Swijsen, después de su renovación en 1583<sup>108</sup>. Como se ha dicho ya, éste es el primer instrumento documentado con todos los registros partidos en sus dos teclados. La atribución a Peraza de la invención de la técnica de tocar “medios registros de voz umana i tenor por tiple” podría hacer pensar que, en efecto, el instrumento de maese Jorge no hubiese incorporado la partición de registros hasta la intervención de 1583, terminada cuando Diego del Castillo ya se había marchado a la Corte. Lo cierto es que la primera descripción precisa de este modo de tañer aparece en el *Libro de el gobierno de los registros y misturas que el órgano nuevo de la sancta iglesia mayor de Sevilla tiene*, manuscrito redactado por el organista Baltasar de Villada en 1584, el mismo año de la llegada de Francisco de Peraza I a Sevilla:

“Para la mistura del baxón... anse de tañer tres voces en la mano derecha de medio juego arriba y con la mano izquierda el baxón de medio juego abaxo, con muchos floreos aguardando algunas pausas, y entrando ymitando las otras voces con mucho concierto. Y si quisieren hazer

---

mano, fù chiamato Scimia del Signor Fabritio Dentice per il suo bell’ingegno, e suoi honorati costumi fù meritevole havere honorati partiti per l’italia, il suo fine fù in Spagna; dove à servigi del Serenissimo Principe di Spagna si trovava, che per l’inanti era intrattenuto dal Marchese di Steppa e questo basta per sua memoria”. TAGLIAFERRO, Niccolò: *L’Esercizio*, manuscrito fechado en 1608, conservado en I-Nf, signatura SM.XXVIII.166. Citado en *Neapolitan Lute Music. Fabrizio Dentice, Giulio Severino, Giovanni Antonio Severino, Francesco Cardone*, John Griffiths y Dinki Fabris (ed.), Middleton, Wisconsin, A-R Editions, 2004, p. XX-XXI. Sobre fecha de muerte de Severino en Madrid, AGULLÓ Y COBO, Mercedes: “Documentos para las biografías de músicos de los siglos XVI y XVII (II)”, *AnM*, 25, 1970, p. 105-24.

<sup>105</sup> Véase apartado I.3.

<sup>106</sup> Para las referencias biográficas, CARDAMONE, Donna G.: “Arpa, Giovanni Leonardo”, *NGD*, 1, p. 622-3.

<sup>107</sup> Sobre esta cuestión, parte II, apartado II y parte III, Venegas, III.3.

<sup>108</sup> Para las referencias precisas, ver más arriba.

otra diferençia de mistura... tañan con la mano izquierda tres voces hasta cesolfaut, y de allí arriba con la mano derecha una sola voz, como a modo de gaitilla [...].

Para hazer la mistura de la gaitilla... an de tañer en la mano yzquierda hasta el medio juego y con la mano derecha de medio arriba una voz, con muchos floreos y glosas, aguardando algunas pausas y tañendo con las tres voces y entrando a su tiempo con buen orden con la derecha haga muchas diferençias agradables”<sup>109</sup>.

No obstante, la precisa explicación de Villada supone, a mi juicio, una práctica y experimentación relativamente extendida en el tiempo. No en vano, la técnica de ejecución/composición descrita por Villada no está asociada exclusivamente a la presencia de medios registros o de registros partidos, sino que resulta realizable también sobre instrumentos de dos teclados. Así, la primera alusión a una voz destacada sobre el acompañamiento en el contexto ibérico aparece en 1547, en el contrato para la construcción de un órgano de dos teclados y registros enteros para la iglesia de San Martín de Valencia por el maestro Pedro Serrano<sup>110</sup>. En este documento se describe la manera de tocar con una mano en la cadereta mientras se acompaña con el flautado en el órgano mayor, práctica que habría que vincular, sin duda, a la tradición europea medieval importada, sin duda, a través de los organeros germánicos asentados en el Levante español a lo largo del siglo XV<sup>111</sup>.

<sup>109</sup> *Libro de el gobierno de los registros y misturas que el órgano nuevo de la sancta iglesia mayor de Sevilla tiene. Fecho por Baltasar de Villada, año del el nacimiento del Señor de mill y quinientos y ochenta y quatro años. 1584.* Archivo Catedral de Sevilla, sección IX, legajo 128, documento 12. Publicado íntegramente en CEA GALÁN, Andrés: “El libro del órgano de Maese Jorge flamenco...”

<sup>110</sup> ROS, Vicente: “Nuevas aportaciones a la obra del organero Pedro Serrano”, *Cabanilles*, 8, 1983, p. 34-38 y documento 1. Comentado por DE LA LAMA, Jesús Ángel: *El órgano barroco español*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Asociación Manuel Marín, 1995, vol. 1, p. 257-8.

<sup>111</sup> Para un panorama sobre la actividad de estos organeros, entre otros, CEA GALÁN, Andrés: “Organos en la España de Felipe II: elementos de procedencia foránea en la organería autóctona”, en *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (ed.), Madrid, ICCMU, 2004, p. 325-92. Como es sabido, en el contexto europeo, la técnica de tocar con una mano en cada teclado parece encontrar su origen en las características de algunos instrumentos medievales con dos o más teclados (y pedal). Entre los documentos sobre órganos de este periodo que han podido llegar hasta nosotros, merece destacarse la precisa descripción que hace Michael Praetorius en su *Sintagma musicum* de 1618 del órgano de Halberstadt, construido en 1361. De los tres teclados manuales de que consta el instrumento, los dos superiores se nombran como “Discant-clavier”, mientras el otro se llama “Bass-Clavir”. Hay, además, un teclado para los pies, denominado “Pedal-Clavir”. La extensión reducida de cada uno de estos teclados (14 puntos para los “Discant-clavier” y 12 para “Bass-Clavir” y “Pedal-Clavir”) hace casi inviable la ejecución polifónica sobre un solo manual, especialmente en el caso de voces ornamentadas. Hay que suponer, por tanto, que la ejecución de la polifonía se realizaría en instrumentos semejantes repartiendo las voces entre los teclados y el pedal. Esta práctica se habría mantenido de forma ininterrumpida, al menos en los países germánicos, hasta enlazar con el repertorio específicamente designado “a 2 clavieren” que conocemos sólo a partir de la generación de Jan Pieterzoon Sweelinck (1562-1621) y por las específicas instrucciones de Samuel Scheidt en su *Tabulatura nova* de 1624. Pertenecen a esta categoría, por ejemplo, las fantasías en eco del mismo Sweelinck y las transmitidas por el manuscrito *Liber Fratrum Cruciferorum Leodiensum* (Liège, Bibliothèque de l’Université, MS 153 (888), fechado en 1617). La única pieza de Sweelinck específicamente designada “auf 2 clavir” aparece en el manuscrito MS XIV. 714 (olim 8) del Musikarchiv im Minoritenkonvent de Viena. En el mismo manuscrito hay también un “echo a 2. clavir” de Heinrich Scheidemann. Del mismo entorno, un *Praeludium secundi toni* y una versión del coral *O Mench Beweine deine Sünde* fueron copiados sin indicación de autor en el manuscrito Lynar B3 (Berlin, Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz, Mus. MS Lynar B3), pero con la indicación “auff 2 clavir”. El coral lleva la fecha “5 april anno 1628”. Instrucciones concretas para esta forma de interpretación se encuentran en la *Tabulatura nova* de Samuel Scheidt, de 1624.

En España, tras el testimonio valenciano de 1547, la técnica de ejecución con una mano en cada teclado reaparece en 1567-8, en el proyecto de Francisco Vázquez para la catedral de Granada: “una mano arriba y otra abajo”, dice el documento<sup>112</sup>. También, en la *Declaración de los Organos que ay en el Monasterio de St. Lorenzo el Real* de El Escorial, manuscrito fechado hacia 1590 y atribuido, precisamente, a Diego del Castillo, antecesor de Francisco de Peraza I en la organistía de la catedral hispalense<sup>113</sup>.

Con estos antecedentes, creo que queda claro que la novedad del registro partido no reside en la posibilidad de destacar una voz solista sobre su acompañamiento, algo conocido desde antiguo, sino en que esto pueda hacerse sobre un único teclado. Así, no cabe duda de que en Castilla, en un paisaje dominado por instrumentos de un solo teclado manual, el invento supondría una verdadera revolución, al aportar las bases técnicas para el desarrollo de un estilo hasta entonces desconocido o exclusivo de muy pocos centros eclesiásticos, aquellos dotados de instrumentos de dos teclados que fueran manejados por organistas diestros en este arte.

Un detalle muy interesante sobre la técnica del medio registro en la descripción de Francisco Pacheco es su referencia a la imitación de la voz humana por parte de Peraza. El modelo podría haber sido, en efecto, el de un cantor que hace garganta sobre el acompañamiento instrumental, práctica que era conocida en España al menos desde muy principios del siglo XVI y que había alcanzado enorme relieve al final del mismo siglo<sup>114</sup>. No obstante, conviene poner de manifiesto que las listas de registración de la catedral de Sevilla de los años 1584-6, ya citadas anteriormente, no hacen alusión alguna a este detalle y se refieren siempre a la imitación instrumental por parte de los diferentes registros del órgano: de las flautas, de las dulzainas, de las cornetas,... y en el caso de los medios registros, de la chirimía y del bajón. Lo mismo es el caso en el contrato del organero Enrique Franco para la construcción de un órgano para la iglesia de San Juan de Marchena (Sevilla) en 1618, donde los tres registros partidos (octavas, quincenas y docenas) han de servir “para tañer chirimía”<sup>115</sup>. De forma semejante, las listas de registración conservadas en el área catalano-valenciana<sup>116</sup>, establecen tres

<sup>112</sup> RUIZ JIMÉNEZ, J.: *Organería en la diócesis de Granada, 1492-1625*, Diputación Provincial- Centro de Documentación Musical de Andalucía, Junta de Andalucía, 1995, p. 137-8.

<sup>113</sup> Real Biblioteca del Escorial (E:E), manuscritos &-III-6 y Z-IV-3, (s.d.), atribuidos, según fundados indicios, al organista real Diego del Castillo. Publicado primeramente por STRAETEN, Edmond van der: *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle*, Bruxelles, 1888, vol. VIII, p. 262ss. Edición más reciente por HERNÁNDEZ, Luis: *Música y culto divino en el Real Monasterio de El Escorial (1563-1837)*, El Escorial, Ediciones Escorialenses, 1993, vol. 1, p. 66-106. Este documento no sólo presenta la idea de tocar una voz solista con una mano en un teclado separado del acompañamiento. También, por vez primera, la técnica del “trocado de manos” y del “diálogo” polifónico entre los dos teclados, tal como se configurará más tarde en el estilo del *Dialogue* francés.

<sup>114</sup> Sobre la técnica de hacer garganta en España, GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: “Aspectos de la práctica musical española en el siglo XVII: Voces y ejecución vocal”, *AnM*, 56, 2001, p. 83-95. También, mi aproximación a esta práctica durante el siglo XVI en CEA GALÁN, Andrés: “Cantar Victoria al órgano. Documentos, música y praxis”, en *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies*, Javier Suárez-Pajares y Manuel del Sol (ed.), Madrid, ICCMU, 2013, p. 307-57.

<sup>115</sup> Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Protocolos notariales, legajo 11734, folio 26v. Citado ya en CEA GALÁN, Andrés: “Organos en la España de Felipe II... y revisitado en CEA GALÁN, Andrés: “Un orgue flamand pour Panama en 1619...”

<sup>116</sup> Las tres principales fuentes son las del ex-monasterio de Sant Joan de les Abadeses (1613), publicada por BALDELLÓ, Francisco: “Organos y organeros en Barcelona (siglos XIII-XIX)”, *AM*, I, 1946, p. 195-237; catedral de Lérida, de 1624 (Archivo Musical de la catedral de Lérida, documento nº 1404), publicada primeramente por Higinio Anglés en *Musici organici Iohannes Cabanilles, Opera omnia*, vol. 1, Barcelona, Biblioteca de Cataluña, 1927, p. XXXIII-XXXVI y Seo de Valencia, publicada por

categorías sonoras de imitación perfectamente diferenciadas en el tañer partido. Por un lado, los *flabiolets* o pajarillos, obtenidos con la mezcla de registros de *nasart* sobre registros de *flautats* de 8' o de 4'. Por otro, las *gaitilles*, que utilizan registros de *simbalet* o de tolosana como elemento predominante. Finalmente, la *cornetilla*, ejecutada despacio y con un *flautat* de 4' como solista. Sólo las listas de registración del monasterio de El Escorial, fechables hacia 1590 y atribuidas a Diego del Castillo, incluyen una descripción de la imitación de voz humana en el “órgano grande del choro del vicario”, esto es, el órgano del crucero en el lado del Evangelio:

“La boz umana es una mistura que en ningún órgano de España a salido tan acertada como en éste y porque se hecha de diferentes maneras y una sola es en la que sale mexor se guardará este orden de echalla siempre.

Boz humana: flautas del juego bajo mano yzquierda, flautado y flautas dulzainas y orlo y temblante del juego algo, mano derecha.

Con esta boz humana parece maravillosamente el medio registro de chirumbela del juego bajo, haziendo el mesmo passo que se haze con la boz humana en el medio juego bajo como parecerá en algunos versos que están en el libro”<sup>117</sup>.

Es decir, tal imitación se realiza tocando con la mano derecha en el teclado del positivo con flautado, flautas, dulzaina, orlos y temblante, acompañando con la mano izquierda con las flautas del teclado principal. Como opción se ofrece la posibilidad de ejecutar la pieza “en eco”, alternando la mano derecha entre el positivo y la churumbela del teclado principal. El libro al que se hace referencia en el texto no es sino uno de los que el organista real Diego del Castillo dejó al monasterio para uso de sus organistas, hoy perdidos<sup>118</sup>.

En ausencia de música de Baltasar de Villada, de Francisco de Peraza I o de cualquiera de sus discípulos involucrados en el desarrollo de la técnica del tañer partido en el ámbito sevillano, hay que admitir que es en la *Facultad orgánica* donde se encuentran los ejemplos más antiguos del género, datables en torno a 1599, fecha del acceso de Correa a la plaza de organista de la iglesia de San Salvador de Sevilla<sup>119</sup>. Señalemos que, en su edición, Correa mantuvo la denominación “medio de registro de baxón”, de reminiscencia instrumental, al tiempo que introduce la de “medio registro de tiple”. Tal designación parece más neutra, a no ser que se refiera de nuevo, de forma explícita, a la imitación de la voz humana (de tiple), tal como es citada por Pacheco.

---

CLIMENT, José: “Los órganos de la catedral de Valencia en el siglo XVII”, *AnM*, 50, 1995, p. 150-160. De éstas, la primera no contiene mención alguna a la técnica de tocar partido.

<sup>117</sup> *Declaración de los órganos que ay en el Monasterio de St. Lorenzo el Real por la qual se da ynstrucción y claridad perpetua, a los afinadores de los secretos, largitorias y reducciones y órdenes de toda la cañutería, y cómo, y en qué lugares están los repartimientos dellas para que los tañedores sepan de qué mixturas deban usar y conozcan los registros como se dirá adelante, y ansi mesmo por dónde se an de tañer los tonos de todos los officiones del año*, [s.a.], [s.f.], Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial, signatura ms &-III-6, fol. 35-35v. Puede consultarse también al respecto WYLY, James y TATTERSHALL, Susan: *The Brebos Organs at El Escorial*, Richmond, Organ Historical Society Press, 2007.

<sup>118</sup> Véase Fuentes perdidas, XI.

<sup>119</sup> Sobre la datación y atribución del *Medio registro alto* de Peraza del manuscrito LP30 de El Escorial, véase lo que se comenta en el capítulo Ajuda. Por otro lado, las cuatro piezas de mano izquierda de Sebastián Aguilera de Heredia (1561-1627) que conocemos precisan de un análisis particular. Algunas parecen haber sido reelaboradas tardíamente y otras presentan problemas de atribución. En cualquier caso, su estilo difiere en muchos aspectos del repertorio aquí en discusión. Para un primer acercamiento al problema, véase Oporto, I, II y IV.



A la vista de cuanto se ha dicho, justificado me parece que Pacheco se refiera a la música tañida por Francisco de Peraza I en el órgano de Joos Swijsen como “singular” e “inimitable”, aunque sólo fuese por la novedad del uso de los registros partidos, máxime cuando el objeto de imitación parecía ser la voz humana. Pero, además, es suficiente repasar la lista de registraciones del órgano de la catedral de Sevilla que nos transmiten los documentos de 1584-6 para comprender cuán excepcionales resultan muchas de las combinaciones de registros que en aquel instrumento podían hacerse, especialmente manejando los tres registros de lengüeta (trompetas, xavegas y dulzainas) y los temblantes<sup>120</sup>. Con todo ello en mente, creo que con razón llama Pacheco a Peraza “padre i maestro desta arte”. Un arte que sería absolutamente novedoso, sin duda, en el panorama musical de su tiempo, no sólo en la ciudad de Sevilla sino en toda Castilla.

Descrito qué tocaba Francisco de Peraza I, queda por dilucidar aún cómo lo hacía. Francisco Pacheco vuelve a aportar algún dato más sobre esta cuestión:

“Era cosa maravillosa que en un instrumento tan imperfecto como el monacordio tañía con tanta excelencia i superioridad [...], con tanta velocidad i destreza en las manos, que executava en el monacordio cuanto se le ofrecía a la fantasía”<sup>121</sup>.

La opinión de Pacheco recuerda también el juicio sobre el organista zaragozano Juan Monge, “cuyas manos en destreza de tocar el organo se igualaron al pensamiento”, según expresa Eugenio Varela Hervías (alias Kirón) en su *Antigua descripción de Zaragoza*<sup>122</sup>. Pero contrasta vivamente con la expresión “manos de plomo” que encontramos en otros textos asociada a tañedores quizás menos dotados. Entre ellos, resulta especialmente significativo el que se refiere a los organistas Páez y Juan de Cisneros en el conocido texto del manuscrito de Segovia:

“Domingo seis de agosto 1617 años estuvo en S. Salvador Juan Prieto ministril hermano de Francisco Prieto el ministril de Málaga y, tratando de Páez dixo muy bien sabe pero manos de plomo, y de Juan de Cisneros el de Granada, acerca de su saber dixo absoluté que hera el hombre más hábil que se conocía en Hespaña, pero dixo también manos de plomo”<sup>123</sup>.

El mismo tipo de comentario negativo recibe, por ejemplo, el organista Fernando Herrera cuando, como único candidato examinado, gana la oposición a la organistía de la catedral de Palencia en 1618 “dando muestras de que sabe, y que sólo tenía el tener algo pesadas las manos”<sup>124</sup>.

El manuscrito de Segovia redondea su comentario negativo hacia Juan de Cisneros mientras pondera a Peraza cuando añade: “no tenía aquel melindre ni donaire de Peraça y de los que bevieron de su doctrina”. Donaire y melindre caracterizaban también, por tanto, el toque de Francisco Peraza I, según el autor de este comentario. Todo ello a pesar de lo que cuenta el otro texto del manuscrito de Segovia:

<sup>120</sup> Sobre esta cuestión volveremos más adelante, en el punto IV.2.1.

<sup>121</sup> PACHECO, Francisco: *Libro de declaración de verdaderos retratos...*, p. 332.

<sup>122</sup> KIRON (Eugenio Varela Hervías): *Antigua descripción de Zaragoza* (manuscrito, finales del siglo XVI), Ed. moderna, Madrid, Imprenta de Silverio Aguirre, 1940. Citado por CALAHORRA, Pedro: *Música en Zaragoza, siglos XVI y XVII, I, Organistas, organeros y organos*, Zaragoza, Diputación Provincial, Institución Fernando el Católico, 1977, p. 84.

<sup>123</sup> Para las referencias a este documento y los comentarios pertinentes, véase Segovia, apartado I.

<sup>124</sup> LÓPEZ-CALO, José: *La música en la catedral de Palencia*, I, Palencia, 1980, p. 601.

“Tenía el racionero Francisco Peraza el dedo pulgar de la mano izquierda encogido el nervio de cierta enfermedad u ocasión que tuvo en él y le dieron un botón de fuego y le quedó el dedo como manco o contraecho, como lo tiene Doña María la sobrina de Biedma, y así tenía cortedad en la dicha mano, porque lo que glosava con ella era con artificio y maña, a cuya causa hazía fealdad en los dedos de ella engarrotándolos para darles fuerça y toque. Hazíale notable ventaja Pradillo en esta mano, en soltura y agilidad y toque. Todo causado de la carencia de fuerça en los dedos, specialmente en el pulgar dicho por la causa ya referida”.

Esta deficiencia no era, al parecer, obstáculo alguno para exhibir aquella característica destreza. No obstante, el texto también es claro en cuanto a la excelencia de Pedro de Pradillo, al menos en el manejo de la mano izquierda, lo que no contradice en nada la opinión de Francisco Pacheco, según el cual “ningún discípulo suyo le pudo imitar en el aire, espíritu i profundidad de música”. Es decir, no en velocidad de ejecución, sino en aquellos atributos más intangibles que caracterizan a los tañedores excelentes. Entre ellos, el “aire”, uno de los conceptos musicales con mayor contenido semántico en el mundo hispano<sup>125</sup>. No obstante, recordemos que el autor del texto del manuscrito de Segovia admite que a los discípulos de Peraza no les faltaba “aquel melindre ni donaire” que caracterizaba al maestro y que los distinguía de otros tañedores.

En otra ocasión, ya intenté poner en relación esa destreza y velocidad de ejecución de Francisco de Peraza I con algunas de las piezas incluidas en la *Facultad orgánica* de Correa<sup>126</sup>. En efecto, al referirse a las obras ternarias de veinticuatro figuras al compás, señala Correa: “no es cosa nuevamente inventada (aunque es nuevamente estampada) el componer yo tientos de compás ternario de beinte y quatro figuras al compás”. La novedad, por tanto, no reside en la forma de composición en sí, sino en que son impresas por vez primera. Así, no se puede descartar que esa tradición estuviese cimentada, precisamente, en el arte de Peraza.

Todas estas exhibiciones de singularidad, donaire, extrañeza y destreza por parte de Francisco de Peraza I tenían un claro efecto en los oyentes: la suspensión. Pacheco lo relata de este modo:

“[...] Estando entonces la contratación de los mercaderes de varias naciones dentro de la iglesia, por no estar acabada la lonja, en tocando [Peraza] el órgano los suspendía de manera que dexavan los negocios comenzados i los arrebatava tras sí con la fuerça de su música, como se encarece fabulosamente de Orfeo. I no sólo a éstos, pero el gran maestro Guerrero le obligava a braçarlo, a tomarle las manos, i querérselas besar; i lo mismo le sucedía con Felipe Rugier, famoso maestro de capilla del rei Filipo Segundo en Madrid. I ambos afirmavan que tenía algún ángel en cada dedo”<sup>127</sup>.

Esa suspensión causada en los oyentes no sólo afectaba a la actividad del negocio sino que tiene aquí el matiz de perplejidad o embeleso<sup>128</sup>. En el caso de los maestros Francisco Guerrero y Felipe Rogier, esa situación conducía hacia muestras de afecto y admiración hacia el colega músico.

<sup>125</sup> Sobre esta cuestión, parte II, apartado III.1.8.1.

<sup>126</sup> CEA GALÁN, Andrés: “Cantar al órgano: Guerrero y el círculo del organista Peraza”, en *Scherzo*, nº 139, 1999, p. 134-7.

<sup>127</sup> PACHECO, Francisco: *Libro de descripción de verdaderos retratos...*, p. 332.

<sup>128</sup> Según Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española*, “Suspende, parar en algún negocio; suspenso, el que está parado, y perplejo”.

Por último, en el contexto de nuestro estudio, nos interesa fijar la atención en otro de los elementos alabados por Pacheco en el arte de Francisco de Peraza I:

“Tuvo todas las partes tan cabales cuales no se an visto en organista; porque supo, como se a dicho, la composición de la música estremadamente, i por excelencia el disponer la ordinación, a que llama el italiano *tabulatura*, que es el fuste i nervio del buen tañer, mostrando en esto su raro ingenio y perpetuo estudio”<sup>129</sup>.

El término “*tabulatura*” es extremadamente infrecuente en textos castellanos<sup>130</sup>. En italiano, esta palabra y sus variantes *intavolatura*, *intabolatura* o *intabulatura* sirve para designar, en general, los sistemas de notación para instrumentos de teclado en formato de partitura para teclado, con dos sistemas superpuestos, y se contrapone al concepto de “partitura”, formato polifónico en el que cada voz va representada sobre su propio pentagrama en notación de canto de órgano. No obstante, en el caso de la música para instrumentos de mástil, el mismo término *tabulatura* sirve en Italia para nombrar aquello que en castellano llamamos cifra. En el ámbito italiano, sólo el libro de Antonio Valente de 1576 se presenta como una excepción al caso. Su título, *Intavolatura de cimbalo*, se refiere a un sistema de cifra numérica para tecla de tipo continuo semejante al explicado por fray Juan Bermudo en sus escritos<sup>131</sup>. En el contexto en el que Francisco Pacheco escribe, creo que esa “ordinación” no puede referirse sino a un formato en cifra, ya que los formatos en partitura para teclado no llegan a documentarse en el mundo hispano hasta principios del siglo XVIII<sup>132</sup>. Que este formato en cifra fuese “fuste y nervio del buen tañer” se justifica plenamente cuando entendemos la importancia del desarrollo de la cifra en la definición y asentamiento del lenguaje instrumental. Es algo sobre lo que Francisco Correa insistirá largamente en su *Facultad orgánica*, como veremos.

Todas las virtudes de Francisco de Peraza I como músico venían acompañadas, según Pacheco, de excelentes virtudes humanas:

“En medio de tanta eminencia nunca se le conoció altivez ni vana presunción, antes una afabilidad i umildad indezible para con todos, desseando antes parecer discípulo que ostentar imperioso magisterio”<sup>133</sup>.

Y, sin embargo, sería su magisterio sobre aventajados discípulos piedra angular en el desarrollo del arte de la tecla en España, uno de cuyos frutos inmediatos sería la publicación de la *Facultad orgánica* de Francisco Correa.

### I.3.- El magisterio de los Peraza

Con el panorama esbozado, se puede intentar analizar ahora, por medio de diversas fuentes documentales, la labor docente realizada por los Peraza en el entorno sevillano y la trascendencia de su actuación en el marco de la ciudad.

<sup>129</sup> PACHECO, Francisco: *Libro de declaración de verdaderos retratos...*, p. 332.

<sup>130</sup> Sobre este aspecto, parte I, apartado I.2.

<sup>131</sup> Para una discusión en detalle, ver Valente, III.

<sup>132</sup> Sobre esta cuestión, parte II, apartado I.1.

<sup>133</sup> PACHECO, Francisco: *Libro de declaración de verdaderos retratos...*, p. 333.

Al parecer, algunos de los discípulos de Francisco de Peraza I fueron formados en el entorno catedralicio bajo la férula conjunta de Francisco Guerrero. Es el caso de Estacio Lacerna, niño seise desde los seis años, y, tal vez, de Pedro de Pradillo y de Francisco Pérez. Otros testimonios apuntan, sin embargo, hacia una docencia relacionada con un entorno privado o con el ámbito monástico masculino y femenino, tal como se muestra en la tabla 2.

Tabla 2: Magisterio de los Peraza en Sevilla	
Jerónimo de Peraza I	Francisco de Peraza I
Jerónimo de Peraza II?	Jerónimo de Peraza II
Francisco de Peraza II	Estacio Lacerna
	Pedro de Pradillo
	Francisco Pérez de Cabrera
	Francisco Correa
	¿Juan de Ocampo?
Fray Baltasar de la Plaza	Fray Juan de Quillar
	Las Alcázares, monjas en San Leandro
Doña Blasina de Mendoza	Doña Ana Centurión y Córdoba

En efecto, uno de los testigos interrogados en el proceso de elaboración del expediente de limpieza de sangre de Francisco de Peraza II instruido en Toledo en 1617, nos informa de que Francisco de Peraza recibía discípulos en su casa:

“Oyó decir en casa del racionero Francisco de Peraza a los que entraban y salían en la dicha casa a tomar lección de órgano [y] a oírle tañer, que el dicho Francisco de Peraza tenía un hijo...”<sup>134</sup>.

El mismo documento permite identificar como uno de esos discípulos a fray Juan de Quillar, organista del convento de la Santísima Trinidad de Sevilla. Por otro lado, documentos publicados por Juan Ruiz ratifican esa actividad docente y permiten situar en el mismo contexto a fray Baltasar de la Plaza, personaje que residía en 1604 en el convento de Santo Domingo de Sevilla<sup>135</sup>.

Sin embargo, en el caso de doña Blasina de Mendoza, se nos presenta al maestro Jerónimo de Peraza I acudiendo a la casa de los padres de la discípula, don Luis Núñez de Mendoza y doña Luisa de Esquivel y Martel:

“Siendo la dicha doña Blasina de Mendoca donçella honesta y recogida, y estando en casa de sus padres, la dieron por su maestro de tañer y cantar al dicho Gerónimo de Peraça, que era racionero de esta Santa Yglesia de Sevilla y aora lo es de Toledo, el qual sabe que sólo entraba en su casa a enseñarla”<sup>136</sup>.

<sup>134</sup> Publicado en PRECIADO, Dionisio: “En torno al organista Francisco de Peraza I (1564-1598) y a su tiempo... Preciado da erróneamente la fecha de 1633 para la redacción de este expediente que se conserva en el Archivo Capitular de la Catedral de Toledo, con signatura ACT, FELS, 622. Agradezco al Sr. Alfredo Rodríguez González, técnico del Archivo y Biblioteca Capitular de Toledo sus precisiones al respecto.

<sup>135</sup> RUIZ JIMÉNEZ, Juan: “La dinastía de los Peraza...”

<sup>136</sup> Testimonio de la hermana de doña Blasina en el expediente de limpieza de sangre de Jerónimo Peraza II, instruido para su posesión de la capellanía de organista de la Capilla Real de Granada en 1604. RUIZ JIMÉNEZ, Juan: “La dinastía de los Peraza...”

Como es sabido, a resultas de aquella frecuentación y lecciones, doña Blasina quedó preñada cuando contaba dieciseis años de edad. Nacido el niño en 1577, la madre ingresó en el convento de Santa Clara de Sevilla<sup>137</sup>. Éste sería Jerónimo de Peraza II, quien quedaría, como se dijo anteriormente, bajo tutela de su tío Francisco de Peraza I en Sevilla cuando su padre marchó a Toledo.

Por lo que cuenta Francisco Pacheco en su *Libro de descripción de verdaderos retratos*, sabemos que Francisco de Peraza I fue también maestro de dos berberiscas llamadas “las Alcáçares”, que “merecieron ser maestras de muchas monjas en el convento de San Leandro desta ciudad [de Sevilla]”<sup>138</sup>. No queda claro si la docencia se impartió en este caso en el marco conventual, pero tuvo, al decir de Pacheco, una proyección importante dentro de la institución monástica.

Por su parte, un documento del Archivo General de Indias asegura que Juan de Ocampo, natural de El Puerto de Santa María y organista en Puebla de los Angeles (México) hacia 1618, había sido ayudante de Peraza en la catedral de Sevilla durante algunos años, lo que deja suponer igualmente una relación maestro-discípulo entre ellos<sup>139</sup>. El dato resulta muy significativo por cuanto implica, además, una proyección de la docencia de Peraza hacia el continente americano.

En esta discusión sobre la actividad docente de los Peraza en el entorno sevillano, me parece de interés presentar el testimonio sobre una relación ocasional maestro-discípula entre doña Ana Centurión y Córdoba, hija del marqués de Estepa, y Francisco de Peraza I, de la que da cuenta fray Alejandro del Barco en su manuscrito sobre historia de Estepa de 1788:

“Esta señora supo con tanta perfección la latinidad que explicaba los más difíciles lugares de Tito Livio, Salustio, Cornelio, Tácito, Virgilio, Horacio y Marcial. Fue tan diestra en escribir que el Señor Felipe II quiso ver una materia escrita por su mano. Y en tocar el órgano fue tal su destreza, especialmente en la mano izquierda, que pasando por Estepa el racionero de Sevilla Pedraza, organista de aquella Santa Iglesia, admiró su habilidad y le suplicó le permitiese que le diese una lección, para poder gloriarse de que la había dado a la persona que con mayor ventaja tocaba en España aquel instrumento”<sup>140</sup>.

Ignoramos la fuente de la que tomó fray Alejandro este acontecimiento, tan curioso como interesante, que nos transmite unos dos siglos después de ocurrido y que sitúa a

<sup>137</sup> Para los detalles, RUIZ JIMÉNEZ, Juan: “La dinastía de los Peraza... Este caso es ejemplo concreto, por cierto, de los vicios generados por la frecuentación entre maestros y discípulas contra los que previene Luis Venegas de Henestrosa en su *Libro de cifra nueva*. Sobre esta cuestión, parte II, apartado II.3. y Venegas, II.1.

<sup>138</sup> PACHECO, Francisco: *Libro de declaración de verdaderos retratos...*, p. 333.

<sup>139</sup> GEMBERO USTARROZ, María: “Documentación de interés musical en el Archivo General de Indias de Sevilla”, *RMS*, XXIV, nº 1-2, 2001, p. 11-38. El documento en cuestión se conserva en el Archivo General de Indias, Indiferente, 3000, nº 38, 1618.

<sup>140</sup> DEL BARCO, fray Alejandro: *La antigua Ostippo y actual Estepa. Copia puntual de varias lápidas y otros vestigios romanos de la antigua Ostippo y apuntaciones de otras noticias de los otros tiempo medio y último que pueden servir para una historia completa de dicha villa*, manuscrito, 1788, Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Edición, introducción y notas de Alejandro Rezio Veganzones, Estepa, 1994, pg. 195. Doña Ana Centurión y Córdoba casó con D. Diego de los Cobos y Luna. Fue hija de doña María Fernández de Córdoba y de Juan Bautista Centurión, segundo marqués de Estepa, natural de Génova. Habría fallecido, al parecer, en 1625. Para una genealogía del marquesado de Estepa, <http://www.grandes.org.uk/historia/gzas/estepa.htm> (acceso diciembre 2013). Agradezco a don Antonio Ramírez Palacios el haberme puesto sobre la pista del testimonio de fray Alejandro del Barco.

Francisco de Peraza I en una visita a la ciudad de Estepa, oyendo tañer a doña Ana Centurión en el órgano, probablemente en la misma casa de los marqueses. El texto es bastante ambiguo en este punto, pero se puede suponer que la lección la habría impartido Peraza a doña Ana, y no al revés<sup>141</sup>.

Por lo que respecta a Francisco de Peraza II, sabemos que fue hijo de una criada de Francisco de Peraza I, de nombre Juana Bautista de Escobar, natural de Sanlúcar la Mayor<sup>142</sup>. En este caso parece poco probable que existiese una relación maestro-discípula además de una simple relación de servidumbre. Lo que sí sabemos es que, a la muerte de su padre en 1598, el niño Francisco de Peraza II, que entonces contaba dos años de edad<sup>143</sup>, pasaría a Toledo bajo tutela de su tío Jerónimo de Peraza I<sup>144</sup>, quien habría sido responsable de su formación musical. De este modo, cualquier encuentro profesional entre Francisco de Peraza II y Francisco Correa tendría que ser situado en fechas posteriores<sup>145</sup>.

Por lo que respecta a Francisco Correa, puede darse ya por cierto que “fue también criado del racionero Francisco de Peraza”, si damos por bueno el testimonio del organero Diego López Montero, tal como se ha dicho más arriba<sup>146</sup>. Esto implica no sólo la relación con el maestro sino también una relación más o menos estrecha con sus condiscípulos: Jerónimo de Peraza II, Francisco Pérez de Cabrera, fray Juan de Quillar y otros. Además, está claro que, durante sus años de formación en Sevilla (ca. 1590-99), Correa pudo tener fácil acceso, al menos como oyente, a la música tañida por varios eminentes organistas en los templos de la ciudad, algunos de ellos, sin duda, discípulos de los mismos Peraza, como Estacio Lacerna o Pedro Pradillo, entre otros. A ello habría que sumar la posibilidad de un contacto personal con Francisco Guerrero o, al menos, con la música ejecutada en el entorno de la catedral bajo su magisterio. Todo ello sin contar con el variopinto entorno musical y cultural que caracterizaba a una ciudad por entonces en plena ebullición<sup>147</sup>.

<sup>141</sup> El texto vuelve a discutirse desde otro punto de vista y de forma más completa en el capítulo Segovia.

<sup>142</sup> Las piezas documentales presentadas al respecto por Dionisio Preciado señalan Sanlúcar de Alpechín como lugar de residencia de doña Juana. Esta ciudad se identifica con la actual Sanlúcar la Mayor y no con Sanlúcar de Barrameda, como se repite erróneamente en algunas referencias bibliográficas. PRECIADO, Dionisio: “En torno al organista Francisco de Peraza I (1564-1598) y a su tiento...”

<sup>143</sup> Había sido bautizado el 8 de julio de 1596. Ver capítulo Ajuda, III.

<sup>144</sup> RUIZ JIMÉNEZ, Juan: “La dinastía de los Peraza...”

<sup>145</sup> Véase Segovia, I, donde se profundiza en el aspecto de la rivalidad entre ambos organistas.

<sup>146</sup> José Enrique Ayarra lo da por hecho en la presentación del III Congreso del Organo Español, celebrado en 1998, pero sin citar fuente alguna: “Francisco de Peraza..., maestro y preceptor de otro gran organista sevillano: Francisco Correa de Arauxo”. AYARRA JARNE, José Enrique: “Presentación”, en *El órgano español*, Actas del III Congreso Nacional del Organo Español, Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 2000, p. 9-12. Lo realmente extraño es que Dionisio Preciado, habiendo manejado el expediente de limpieza de sangre de Francisco Peraza II conservado en Toledo, primero sólo suponga esta relación maestro-discípulo, para darlo luego como cierto, de nuevo sin citar fuente alguna: “Francisco de Peraza I pudo haber sido maestro de tecla de Correa de Araujo; y es muy probable que lo fuera [...] En el caso de Francisco de Peraza I, tenemos que el discípulo, Correa de Araujo, superó con mucho a su maestro”. PRECIADO, Dionisio: “En torno al organista Francisco de Peraza I...”

<sup>147</sup> Para un panorama sobre la ciudad en este periodo, entre otros, MORALES PADRÓN, Francisco: *Historia de Sevilla. La ciudad del quinientos*, Universidad de Sevilla, 1989 (3ª ed. revisada). Para un panorama de la actividad musical en la ciudad en el mismo periodo, entre otros, BEJARANO PELLICER, Clara: *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla-Fundación Focus Avengoa, 2013.

Añadamos a este rico panorama formativo que, según afirma Francisco Pacheco en su *Libro de descripción de verdaderos retratos*, los discípulos de Francisco Peraza I “por serlo, ocuparon los mejores [puestos] de las iglesias de España”. Algunas pistas documentales corroboran este hecho, denotador de la influencia que el nombre Peraza ejercía en el mundo de los tañedores de órgano en Castilla a finales del siglo XVI y principios del XVII.

#### I.4.- Influencia y poder del apellido Peraza

Las investigaciones de Juan Ruiz Jiménez, Antonio Ramírez Palacios, Louis Jambou y Dionisio Preciado, entre otros, nos han ayudado a conocer la dimensión y a comprender la importancia de la dinastía Peraza a lo largo de los siglos XVI y XVII<sup>148</sup>. De entre todos los músicos de este nombre, nos interesan aquí los organistas Jerónimo de Peraza I y Francisco de Peraza I más sus respectivos hijos, Jerónimo de Peraza II y Francisco de Peraza II, para evaluar hasta qué punto su apellido les sirvió de carta de presentación y en qué medida pudieron haberlo utilizado para colocar a otros organistas de su clan en destacados puestos de catedrales e iglesias españolas<sup>149</sup>.

En 1592, estando Pedro de Pradillo en Sevilla al servicio del cardenal don Rodrigo de Castro, Francisco de Peraza I lo recomienda al cabildo de la catedral de Palencia para el servicio del órgano, diciendo que era “criado del cardenal de Sevilla y persona muy hábil y suficiente”. Pradillo fue admitido, en efecto, en Palencia, pero vuelve a Sevilla a servir al cardenal en agosto 1593. En abril de 1594 estaba todavía en Sevilla y no volvió ya a Palencia, de donde fue finalmente despedido.

Por su parte, Jerónimo de Peraza II, bajo tutela de su tío Francisco de Peraza I en Sevilla, es promovido a la organistía del Sagrario de la catedral sevillana, vacante por defunción de Baltasar de Villada. El cabildo le nombra directamente en el puesto en octubre de 1594, sin duda por influencia de su tío. Cuenta entonces Jerónimo unos diecisiete años de edad. Se le espera durante dos meses, hasta que en diciembre se

<sup>148</sup> Los estudios dinásticos esenciales son los de RUIZ JIMÉNEZ, Juan: “La dinastía de los Peraza. Nuevos datos para la biografía de Jerónimo Peraza II”, *Cuadernos de Arte*, 26, Universidad de Granada, 1995, p. 53-63; JAMBOU, Louis: “Reflexiones y documentos sobre dinastías de maestros de capilla y organistas de los siglos XVI-XVIII”, *NASS*, XII, 2, 1996, p. 161-84; RAMÍREZ PALACIOS, Antonio: “Ascendencia genealógica de los músicos Peraza”, en *El órgano español*, Actas del III Congreso Nacional del Organo Español, Sevilla, Fundación Focus Abengoa, 2000, p. 309-18 y PRECIADO, Dionisio: “En torno al organista Francisco de Peraza I (1564-1598) y a su tiento de medio registro alto...”, complementados por KASTNER, Macario Santiago: “Palencia, encrucijada de los organistas españoles del siglo XVI”, *AnM*, XIV, 1959, p. 115-64; PRECIADO, Dionisio: “Francisco de Peraza II, vencedor de Francisco Correa de Araujo...”, PRECIADO, Dionisio: “Francisco de Peraza II, organista de la catedral de Segovia”, *TSM*, 1973, 1, p. 3-9; PRECIADO, Dionisio: “El pulgar izquierdo del organista Francisco de Peraza I”, *TSM*, 1973, 2, p. 35-8; PRECIADO, Dionisio: “Jerónimo de Peraza II, organista de la catedral de Palencia”, *TSM*, 1973, 3, p. 69-80; PRECIADO, Dionisio: “Juan de Soto, organista-eslabón entre Francisco de Peraza II y Francisco Correa de Araujo, en la Catedral de Segovia (1631-1639)”, *NASS*, XI, 1-2, 1995, p. 427-43; LÓPEZ-CALO, José: *La música en la catedral de Palencia...*, I, Palencia, 1980, p. 592, nº 1303; JIMÉNEZ CAVALLE, Pedro: “Francisco Carrillo, organista y canónigo de la catedral de Jaén (1580-1620?). Notas biográficas”, *NASS*, XII, 2, 1996, p. 185-95; LÓPEZ-CALO, José: “Peraza”, *DMEH*, vol. 8, p. 603ss.; PEDRERO ENCABO, Agueda: “Segovia”, *DMEH*, vol. 9, p. 898ss; CASARES RODICIO, Emilio: “Pradilla [Pradillo] Martínez, Pedro de”, *DMEH...* y GARCÍA FRAILE, Dámaso: “Francisco Peraza y el nuevo estilo...”

<sup>149</sup> Si no se indica lo contrario, los datos citados a continuación proceden de la bibliografía ya citada en este capítulo.

nombra como titular a Juan de Vargas. El joven Jerónimo de Peraza II había obtenido, de nuevo por recomendación de su tío, la plaza de organista de Palencia que quedó vacante al despedir a Pradillo. Estará en Palencia hasta su muerte a mediados de 1604, aunque en enero de ese año había ganado la oposición de la Capilla Real de Granada ante Juan de Cisneros, sin llegar a tomar posesión<sup>150</sup>.

En 1598, el nombramiento de Francisco Pérez de Cabrera como asistente de su maestro Francisco de Peraza I parece no haber requerido mayor trámite. Sin duda, Pedro de Pradillo no se encuentra entonces en Sevilla o no está disponible para servir de suplente<sup>151</sup>. Pero es un hecho que la oposición para cubrir la vacante ocasionada por la muerte de Francisco de Peraza I en 1598 se retrasa hasta 1602. Al concurrir a ella Pedro de Pradillo, Francisco Pérez de Cabrera, más joven que el contendiente, no obtiene la plaza, aunque se le perpetúa en su papel de asistente y se le compensa con la organistía del Sagrario a partir de 1604. Como ya se ha indicado, sólo a la muerte de Pradillo, en 1613, conseguirá Pérez de Cabrera ser nombrado, en virtud de sus méritos, brío y paciencia, primer organista de la catedral hispalense, en detrimento esta vez de Francisco Correa, también pretendiente a la plaza<sup>152</sup>.

De modo semejante, Francisco de Peraza II, que está en Toledo con su tío Jerónimo de Peraza I desde la muerte de su padre en 1598, es contratado como organista asistente por la catedral toledana en 1610, cuando tiene unos quince años de edad. En 1614, surge su nombre, no sabemos si espontáneamente, como candidato a la organistía de la catedral de Palencia: “un mocito llamado Peraza, monstruo en el dicho arte”. Siempre favorecido por el cabildo de Toledo, recibió una ayuda de costa en 1616, “atenta la eminencia de su arte y las esperanzas de que adelante será mayor su destreza”. La inversión realizada se amortizará dos años más tarde, cuando obtenga la plaza de organista de Toledo tras morir su tío Jerónimo. Sin duda, el único contrincante en aquella lid, Francisco Correa, temía menos la destreza de Francisco de Peraza II, once o doce años más joven que él, que su vínculo con el cabildo toledano en razón de su filiación y ascendencia.

En 1617, también Francisco Pérez, organista primero de la catedral de Sevilla desde 1613, refiriéndose a Francisco de Peraza II, reconoce que “a oído decir la eminencia que tiene en su arte ser mucha”, cuando depone en las informaciones instruidas por el cabildo de Toledo para el expediente de limpieza de sangre del joven Peraza<sup>153</sup>.

Con estos elementos, pero sin intentar justificar su actitud, se comprende que Correa intentara atacar a su contrincante sacando a relucir en vísperas de aquella oposición precisamente su nacimiento y origen ilegítimo. Uno de los testigos interrogados para el segundo expediente de limpieza de sangre de Francisco de Peraza II, instruido por el cabildo toledano en 1633, afirma en su deposición:

<sup>150</sup> RUIZ JIMÉNEZ, Juan: “La dinastía de los Peraza. Nuevos datos para la biografía de Jerónimo Peraza II...”

<sup>151</sup> Con toda probabilidad sirve todavía al cardenal don Pedro de Castro durante el viaje que inicia en 1598 por orden de Felipe III para recibir a Margarita de Austria. Para las referencias a este viaje, COTARELO VALLADOR, Armando: *El cardenal don Rodrigo de Castro*, Madrid, Editorial Magisterio Español, 1945.

<sup>152</sup> Sobre este aspecto de la oposición de 1613 incide RAMÍREZ PALACIOS, Antonio: “Panorama biográfico de Francisco Correa de Arauxo...”

<sup>153</sup> Archivo Capitular de Toledo, ACS, FELS-622, fol. 1v.



“Y allí [en Sanlúcar de Alpechín o Sanlúcar la Mayor] vio a un organista de San Salvador de Sevilla, llamado fulano Coreas, el cual, a la sazón, trataba de ser opositor a la ración de órgano de esta santa iglesia de Toledo, y pareciéndole que el que mayor daño le haría en su pretensión sería el dicho pretendiente [Francisco Peraza II], comenzó a tratar de desacreditarle, procurando dar a entender que había tenido madre no limpia; lo qual le dijo a este testigo el dicho comisario, escandalizado del mal modo de proceder del dicho Coreas”<sup>154</sup>.

En términos parecidos testificaba el organero Diego López Montero en el primer expediente, instruido en 1617:

“[...] Y así mismo sabe que un organista que está en San Salvador desta ciudad que se dice Francisco Correas que se quiere yr a oponer a la dicha ración que está baca en la Santa Yglesia de Toledo, que fue también criado del racionero Francisco de Peraça, le es mui contrario al dicho Francisco de Peraça, y lo sabe porque a echo grandes diligencias en Sanlúcar de Alpechín para que una Ysabel Bautista que está en Sanlúcar de Alpechín confiese el no ser madre del dicho Francisco de Peraça y a llebado testigos y escribano para ante quien lo declare y por ello los quisieron maltratar en Sanlúcar y no consiguieron lo que intentaron”<sup>155</sup>.

Lo curioso del caso es que, incluso considerando la posición de favor hacia Francisco de Peraza II, el cabildo toledano se reservara la postestad de despedirlo si lo estimaba oportuno, de modo que su nombramiento nunca se hizo en firme.

A partir de este momento, el último de los Peraza campea por Castilla haciendo demostración de su destreza y, a buen seguro, de su apellido. Se sabe que pasa por Jaén y que vuelve a Toledo, de donde se despide en 1621. Reaparece en Cuenca en 1625-6 y pasa por Madrid y por Segovia. Aquí, en 1628, se le asigna una capellanía “por relación que tiene el cabildo de ser tan insigne en este arte”. Significativamente, estando en Segovia es llamado por Felipe IV para que toque en la fiesta de Todos los Santos en San Lorenzo de El Escorial y un año más tarde, en septiembre de 1629, vuelve a ser admitido como organista en la catedral de Toledo. En este momento, el cabildo le reconoce “ser [el] mayor organista de España”. El resto parece, de momento, una historia en declive. En el periodo 1634-5 pasará apuros económicos. Se ausenta de Toledo, de nuevo, en septiembre de 1635 y, a la vuelta, declara que “no tiene que comer ni para comprar una camisa”. Desaparece entonces definitivamente de Toledo, pero en 1636 recibe en Madrid 400 reales de plata de João de Mello Carrilho, apoderado de don João, duque de Braganza. Kastner puso en relación este dato con la existencia en la biblioteca del rey portugués de un libro de tientos para tecla “que Francisco de Peraça, tangedor & racioneiro da Sè de Toledo trouxe a Villa Viçosa, de varios autores”<sup>156</sup>. Aquí se pierde la pista de Francisco de Peraza II. Pero su nombre aparece aún en julio de 1637, cuando el organista Alvaro Gómez de la Cruz pretende la plaza vacante en el órgano de Toledo: “Y a esto me alienta ser el organista más parecido a Francisco de Peraça que oi ai en España, porque me e criado en la Capilla Real, donde se practica todo lo de mejor gusto”<sup>157</sup>. El nombre de Peraza volvía a servir de carta de presentación en este caso, aludiendo a las míticas virtudes de la stirpe.

<sup>154</sup> Comentado en PRECIADO, Dionisio: “En torno al organista Francisco de Peraza I (1564-1598) y a su tiento de medio registro alto... Véase también con respecto a la relación entre ambos personajes el capítulo Segovia, apartado I.1.

<sup>155</sup> Archivo Capitular de Toledo, ACT, FELS-622, fol. 3.

<sup>156</sup> CORREA DE ARAUXO, Francisco: *Libro de tientos...*, ed. Kastner, vol. II, p. 17. Véase también Fuentes perdidas, XXI.

<sup>157</sup> Citado por MOLL, Jaime: “Documentos para la historia de la música de la catedral de Toledo”, *AnM*, XIII, 1958, p. 159-66, a partir de un apunte de Barbieri, publicado en *Francisco Asenjo Barbieri*.

Tales virtudes encuentran eco incluso en testimonios literarios contemporáneos. Así, además del elogio de Francisco Pacheco en su *Libro de declaración de verdaderos retratos*, ya comentado, conviene recordar cómo Vicente Espinel (1550-1624) se refiere a “las divinas manos de Peraza” en su *Casa de la memoria*, lo mismo que Lope de Vega (1562-1635) se refiere a los Peraza como “singulares hombres” en *El peregrino en su patria* de 1604.

Naturalmente, los Peraza debieron ser plenamente conscientes tanto de su valía como de su reputación, por mucho que Francisco Pacheco pintase a Francisco Peraza I como un hombre afable, carente de altivez o de vana presunción, según se ha dicho más arriba<sup>158</sup>. Diferente talante debía tener su hijo, el inquieto Francisco de Peraza II, pues según testimonio de Francisco de los Santos en su *Quarta parte de la historia de la Orden de San Jerónimo*, siendo organista en Segovia vino a afirmar que “sólo avía dos organistas en España que valiessen algo, y que el uno era él, y el otro el religioso del Parral [fray Pedro Triviño]”<sup>159</sup>.

En este panorama, creo más que justificada la situación de rivalidad existente entre Francisco Correa y otros organistas del tronco Peraza para hacerse con las más codiciadas plazas de las catedrales de Castilla, asunto al que me refiero por extenso en otro lugar<sup>160</sup>. Del mismo modo, parece justificable que, por el simple hecho de haber sido discípulo de Francisco de Peraza I, Francisco Correa obtuviese también cierto trato de favor por parte del cabildo de la iglesia colegial del Salvador de Sevilla al oponerse a la organistía vacante en 1599, frente a un contrincante unos 35 años mayor que él.

### **I.5.- Francisco Correa, organista en la colegial del Salvador de Sevilla (1599-1636)**

Como se ha dicho, fue Antonio Ramírez Palacios quien estudió en detalle el proceso de nombramiento de Francisco Correa como organista de la colegial del Salvador de Sevilla y sus primeros años en la institución (“el quinquenio de la incertidumbre”, 1599-1604), periodo marcado por la impugnación a la oposición interpuesta por Juan Picaforte y el proceso judicial desencadenado a raíz de ello<sup>161</sup>.

Sin duda, datan de estos primeros años en El Salvador de Sevilla las cuatro piezas que Correa señalará como “de mis principios” en la *Facultad orgánica* (tientos nº 19, 35, 36 y 43). Entre ellas, las tres de medio registro (nº 35, 36 y 43) pueden ser consideradas las más antiguas del género, según se ha dicho más arriba. Aunque es imposible determinar en qué medida estas obras son deudoras del arte de Francisco de Peraza I, conviene señalar que al menos la pieza de tiple (nº 36) presenta unos elementos de estilo

---

*Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, ed. Emilio Casares, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1986, vol. 1, p. 236.

<sup>158</sup> PACHECO, Francisco: *Libro de declaración de verdaderos retratos...*, p. 333.

<sup>159</sup> SANTOS, Francisco de los: *Quarta parte de la historia de la Orden de San Jerónimo*, Madrid, Bernardo de Villadiego, 1680, p. 609. Según este autor, fray Pedro de Triviño había sido natural de Madrona (Segovia) y discípulo de Bernardo Clavijo del Castillo. Fue organista de la colegiata de Ampudia (Palencia), donde se ordenó sacerdote. Profesó en el monasterio jerónimo de El Parral en 1625, donde tuvo numerosos discípulos. Falleció en 1649. DE VICENTE DELGADO, Alfonso: *Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la orden de San Jerónimo...*, p. 1003. La transcripción de la semblanza completa de Santos ya la trae, no obstante *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*..., volumen 1, p. 479.

<sup>160</sup> Véase Segovia, apartado I.1.

<sup>161</sup> RAMÍREZ PALACIOS, Antonio: “El controvertido nombramiento de Francisco Correa de Arauxo...

realmente singulares en el tratamiento melódico de la glosa y la disminución que volverán a aparecer en otras piezas de la colección cuya fecha de composición pudiera ser apenas posterior. A partir de aquí, baste decir que todo lo contenido en la *Facultad orgánica* de Correa es fruto de sus años de ejercicio al frente del órgano de la colegial del Salvador de Sevilla y de un proceso de maduración artística y profesional en pos de la eminencia y a través del perpetuo estudio y perseverancia.

Así, el desestimiento de Picaforte en sus pretensiones a mediados de 1604 podría estar justificado, como ya apuntó Ramírez Palacios, por el simple e inexorable paso del tiempo, que jugaría a favor del joven Correa para el desarrollo de su personalidad y arte, pero en contra del inglés, por entonces de más de cincuenta años de edad y, por tanto, en la madurez de su carrera. Una prueba del prestigio y autoridad adquiridos por Correa ya en aquellos primeros años es su presencia como asesor, junto a los organistas Francisco Pérez de Cabrera y Andrés Martín, en el contrato suscrito en Sevilla el 11 de abril de 1609 para la construcción de un realejo para Gerónimo de Herrera por parte del organero Enrique Franco<sup>162</sup>. No obstante, el periodo formativo de Correa no debió de concluir hasta 1613, fecha a partir de la cual firma ya siempre como bachiller o licenciado. Aún faltará en ese itinerario ascendente el reconocimiento de “la eminencia de su arte” por parte del cabildo de la colegial cuando acceda a concederle el aumento de salario que el mismo Correa había solicitado haciendo relación y ostentación de sus méritos. Ésto ocurre ya en fechas inmediatas a la edición de la *Facultad orgánica*, en 1624<sup>163</sup>.

Además, durante su estancia en la colegial del Salvador y como miembro de su cabildo y ministro de la iglesia, Francisco Correa formó parte de su Hermandad de Sacerdotes, congregación cuya finalidad era asistir y socorrer a los miembros enfermos y enterrar a los difuntos<sup>164</sup>. En 1626, había alcanzado el cargo de rector de esta institución, según se desprende de sus títulos declarados en la portada de la *Facultad orgánica*. Más tarde, será comisionado por el cabildo de esta Hermandad para participar en la redacción de sus reglas, según consta en el impreso del reglamento que aparece en 1636<sup>165</sup>.

Sería uno de sus compañeros de cabildo en la colegial del Salvador, el licenciado Juan Alvarez de Alanís, el encargado de redactar el epigrama y encomio “in laudem auctoris” que se incluyó en la *Facultad orgánica*. Juan Alvarez de Alanís llegaría a ser maestro de ceremonias de esta iglesia y compondría la letra de los villancicos allí cantados en

<sup>162</sup> El dato permanecía inédito. La referencia documental se encuentra en el Archivo Provincial de Sevilla, Sección Protocolos Notariales, leg. 16863, fol. 14.

<sup>163</sup> Los documentos pertinentes están publicados en CEA GALÁN, Andrés: “Francisco Correa de Arauxo: nuevos documentos sobre su vida y entorno...”

<sup>164</sup> El mismo Correa será beneficiario de los servicios asistenciales de la Hermandad en varias ocasiones, según recoge RAMÍREZ PALACIOS, Antonio: “Panorama biográfico de Francisco Correa de Arauxo...”

<sup>165</sup> *Regla de la Hermandad de sacerdotes, sita en la Collegial de Sevilla, aprobada por el ordinario desta Ciudad, en el año del Nacimiento de Christo N. Redentor de 1636*, Sevilla, Simón Fajardo, 1636: “Los quales nuevos Estatutos, y regla hizieron el Bachiller Luys Tamariz de Lermona Rector de la Hermandad y el Licenciado Pedro Gil Durán, y el Maestro Francisco Correa, por comisión que les dió el Cabildo desta Congregación”. Se conserva un ejemplar de este impreso en la biblioteca de la Universidad de Sevilla, signatura A027/057.

1634 y 1637<sup>166</sup>. También compuso un epigrama para la obra de Juan de Robles *Diálogo de dos sacerdotes*, impresa en 1642<sup>167</sup>.

Sería también durante el periodo como organista de la iglesia colegial de San Salvador de Sevilla cuando llegan a manos de Francisco Correa dos fuentes musicales que cita expresamente en su *Facultad orgánica* y que ejercen una notable influencia en su producción. Me refiero a *El Melopeo y maestro* de Pietro Cerone (Nápoles, 1613) y a las *Flores de música* de Manoel Rodrigues Coelho (Lisboa, 1620). Ambas se unen a otras obras que quizás le fueron accesibles con antelación y que cita igualmente en la edición de 1626: el tratado *De musica* de Francisco Salinas (Salamanca, 1577), el *Arte de música* de Francisco de Montanos (Valladolid, 1592) y el *Enchiridion musices* de Nicolas Wollick (Paris, 1512), más las *Obras de música* de Antonio de Cabezón (Madrid, 1578) y ciertas obras para tecla de Peraza y de Diego del Castillo, sin duda manuscritas, junto a obras vocales de Josquin, Morales, Gombert y otros. Unas y otras no sólo definen un marco teórico o unos modelos prácticos para la composición sino también una evolución conceptual y estilística en el proceso creativo de Francisco Correa, según veremos.

Hay, sin embargo, otros acontecimientos que se producen a lo largo del proceso de maduración profesional de Francisco Correa y que tienen que ver con su pretensión de hacerse con una plaza de organista de mayor prestigio y renta que la ostentada en la colegial del Salvador. Así, sabemos que en 1613 oposita a la plaza de organista de la catedral de Sevilla, vacante tras la muerte de Pedro de Pradillo, pero sale perdedor frente a Francisco Pérez de Cabrera, el antiguo discípulo y suplente de Francisco de Peraza I, siempre al servicio de la catedral como asistente del organista primero y al frente del órgano del Sagrario, como se vió. En diciembre del mismo año, Correa se presenta a la oposición de Málaga, que pierde también frente a Luis Páez de Malvenda. Siempre en 1613, es muy posible que acudiera a la oposición de la Capilla Real de Granada y parece que optó a la plaza de organista de Murcia, que finalmente tampoco ocupó. En 1618 la ocasión está en Toledo, cumbre profesional en el medio musical eclesiástico, pero todo se tuerce frente al único contrincante, Francisco de Peraza II. Aquí, el paradigmático arte de los Peraza volvía a contrariar las aspiraciones del pujante Correa. Toda esta sucesión de intentos fallidos merece un análisis más detallado que deja traslucir el ambiente de rivalidad existente entre Francisco Correa y otros organistas de su tiempo en la carrera para posicionarse en los más relevantes puestos del sur peninsular de acuerdo con sus intereses, tal como se presenta por extenso en otro lugar más pertinente<sup>168</sup>.

En contrapartida y en sincronía con estos intentos, el órgano de San Salvador, instrumento indispensable para el ejercicio de la profesión de Correa y para el desarrollo de su arte, es objeto de varias intervenciones importantes. La primera, que se realiza en 1613, estuvo a cargo de Enrique Franco, según se dijo. Se construye un nuevo secreto, lo que implica, sin duda, la incorporación de registros partidos si es que el órgano no los tenía ya desde su instalación en la colegial. En mayo de 1618, el mismo organero realizó otra intervención de importancia en el órgano grande, “volviendo las cabeças de

<sup>166</sup> Los datos de los correspondientes pliegos impresos se encuentran en DOMÍNGUEZ GUZMÁN, Aurora: *La imprenta en Sevilla en el siglo XVII (1601-1650). Catálogo y análisis de su producción*, Universidad de Sevilla, 1992, referencias nº 1221 y 1303.

<sup>167</sup> La referencia la trae MÉNDEZ BEJARANO, Mario: *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual provincia*, Sevilla, Tipografía Girones, 1922.

<sup>168</sup> Véase Segovia, apartado I.1.

los fuelles hacia la iglesia”, lo que podría obedecer a la necesidad de reorganizar el espacio en su tribuna, quizás para permitir un mejor acomodo de la capilla de música. Más tarde, en 1621, Pedro Franco construirá un nuevo órgano pequeño que se colocó “en una tribuna nueva que se hizo para él encima del coro”. Este instrumento vendría a sustituir al realejo construido por Diego Liger de Sanforte en 1589, colocado hasta entonces “en la capilla junto a nuestra señora de las Aguas” y que solía ser trasladado al coro para los maitines de Navidad<sup>169</sup>. Hay que lamentar, no obstante, que hasta ahora no haya sido posible conocer las características precisas de estos instrumentos a disposición de Francisco Correa en el espacio de la colegial del Salvador de Sevilla, primeros destinatarios y, sin duda, inspiradores de su música. Sólo trasciende de la documentación conocida que el órgano grande era de tono de trece palmos y que tenían trompetas y/o dulzainas. En base a estos exiguos datos, es de suponer que el diseño y tamaño de estos instrumentos no diferiría del de otros salidos del taller de los Franco o de otros organeros de su entorno cuyos contratos de construcción sí conocemos<sup>170</sup>.

Todo ello vendrá acompañado por la presencia de Rodrigo Torres Zarco, Diego de Grados, Juan de Castro, Francisco de Umanes y Diego Palacios al frente de la capilla de música de la colegial del Salvador, institución musical caracterizada por una gran inestabilidad en su constitución y forma de funcionamiento, con diversas fundaciones y refundaciones a lo largo del primer cuarto del siglo XVII<sup>171</sup>. Mientras tanto, son Alonso Lobo y fray Francisco de Santiago quienes rigen la música de la catedral<sup>172</sup> en un ambiente de gran pompa, tal como deja traslucir, por ejemplo, el libro del ceremonial redactado por Sebastián Vicente de Villegas en 1630<sup>173</sup>.

Con este trasfondo, que sirve de escenario tanto al proceso de maduración personal de Correa como a su situación de estancamiento desde el punto de vista del *status* profesional en el banco del órgano de la colegial del Salvador de Sevilla, se va gestando la edición de la *Facultad orgánica*, que saldrá de las prensas en 1626<sup>174</sup>.

<sup>169</sup> La historia de los órganos en la colegial del Salvador de Sevilla ha sido trazada especialmente por RAMÍREZ PALACIOS, Antonio: “Panorama biográfico de Francisco Correa de Arauxo...” y RAMÍREZ PALACIOS, Antonio: “El mundo del órgano de Francisco Correa de Arauxo en Sevilla...” AYARRA JARNE, José Enrique: “Sevilla en la vida y la obra del organista Francisco Correa de Arauxo..., adelanta erróneamente a 1618 la construcción del nuevo instrumento para el coro.

<sup>170</sup> Un resumen de las características de los instrumentos del entorno sevillano en base a los documentos conocidos puede verse en CEA GALÁN, Andrés: “Un orgue flamand pour Panama...”

<sup>171</sup> Para una aproximación a esta cuestión, CÁRDENAS SERVÁN, Inmaculada: *El polifonista Alonso Lobo y su entorno...* y GUTIÉRREZ CORDERO, Rosario: *La música en la colegial del Salvador...*, que traen las referencias bibliográficas y de archivo pertinentes. Pero debe completarse con las aportaciones documentales de CEA GALÁN, Andrés: “Francisco Correa de Arauxo: nuevos documentos sobre su vida y entorno...” y BEJARANO PELLICER, Clara: *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro...*

<sup>172</sup> Para un panorama sobre la música en la catedral de Sevilla en este periodo, SUÁREZ MARTOS, Juan María: *Música sacra barroca en la catedral hispalense. Los maestros del siglo XVII*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2007 y SUÁREZ MARTOS, Juan María: “La música en la catedral de Sevilla durante el siglo XVII: apogeos y crisis económicas”, *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza*, I, 2008, p. 349-62.

<sup>173</sup> VILLEGAS, Sebastián Vicente de: *Norma de los sagrados ritos y ceremonias que se observan en el officio divino y occurrencias de cassos extravagantes en todo el discurso del año conforme a las festividades dominicas o ferias de cada día en esta Santa Yglesia Metropolitana de Sevilla*, manuscrito, Sevilla, 1630 (Archivo Catedral de Sevilla, Sección III, libro 40).

<sup>174</sup> No parece haberse conservado ningún testimonio de la producción de Francisco Correa después de 1626. No interesa, por tanto, traer a colación aquí nada de su historia posterior. Sus pleitos con el cabildo de la colegial del Salvador, su marcha a Jaén, el final de su vida en Segovia, son aspectos ya bien estudiados en la bibliografía citada, adonde se remite al lector interesado.

## II.- La edición

Dibujado el contexto, conviene que analicemos ahora las motivaciones de Francisco Correa para dar a la luz su música. También, conviene analizar sus posibles modelos, antes de describir el impreso, su contenido y su organización interna.

Como se verá, las importantes implicaciones pedagógicas de la *Facultad orgánica* imponen la necesidad de aproximarnos a la obra de Correa desde una perspectiva particular en la que juegan un papel fundamental tres aspectos que analizo en este capítulo. Por un lado, las novedades que el autor anuncia en su música desde el punto de vista tanto teórico como práctico y que colocan al impreso en una perspectiva paralela a la del desarrollo de una “nueva música” a principios del siglo XVII. Por otro lado, la precisa definición de los grados de dificultad en los que Correa distribuye las piezas de su colección, concebidos como una especie de “camino de perfección” hacia la excelencia, meta final en el proceso de aprendizaje. Este último aspecto, queda relacionado, naturalmente, con el modelo impuesto por el propio maestro y su propia “música inimitable”.

### II.1.- Motivaciones y modelos

A diferencia de lo que ocurre en otros impresos, no trasciende de los textos de Correa ninguna motivación explícita que justifique su aventura editorial. Sin embargo, diversos documentos relativos a sus fallidos intentos de ascenso profesional y la orientación que Correa da a la edición nos inducen a pensar que el principal motor de su iniciativa hubiese sido una fuerte necesidad de afirmación personal y profesional, acentuada a partir del periodo 1613-18. Sobre todo, teniendo en cuenta que la precariedad de la industria editorial hispana, especialmente por lo que respecta a la música de tecla, y lo reducido de su mercado difícilmente podrían justificar una empresa semejante desde un punto de vista estrictamente comercial.

Pero vayamos por partes. En primer lugar, hay que aceptar que la completa exposición de los principios teóricos y prácticos del oficio del órgano que contiene la *Facultad orgánica* constituyen no sólo una guía para la formación de otros organistas sino, en primera instancia, la demostración del dominio de esos mismos aspectos por parte de Correa y la afirmación de su grado de maestro en la facultad. Como veremos luego, el plan pedagógico de la *Facultad orgánica* se diseña como un camino ascendente hacia la excelencia que, sin duda, retrata el propio itinerario vital y profesional del autor. Este particular enfoque resulta único en el panorama de fuentes que aquí se analizan. Ninguna otra presenta una ordenación precisa de las piezas en orden de dificultad ni un planteamiento concreto en cuando a la valoración de los progresos del discípulo de acuerdo con cada uno de los retos a superar. Pero tampoco ninguna otra es obra de un autor movido por el deseo de autopromoción en el escalafón social y profesional.

Desde esta perspectiva, carece por completo de sentido comparar la *Facultad orgánica* con los impresos de fray Juan Bermudo, Luis Venegas de Henestrosa o fray Tomás de Santamaría, personajes del estamento eclesiástico no vinculados a la práctica musical desde un punto de vista estrictamente profesional y no sujetos, por tanto, a la dinámica de ascenso social en esa rama. Mucho más tarde, las circunstancias serán las mismas

para Lucas Ruiz de Ribayaz y su *Luz y norte musical* de 1677, concebido desde y para el músico aficionado en un centro musical de importacia muy secundaria.

Entre los tañedores de tecla, el *Arte pera aprender a tanger* de Gonzalo de Baena se nos presenta como un impreso realizado ya en el cenit del itinerario profesional del autor, colocado como músico de cámara en la corte del rey João III de Portugal y, por tanto, sin necesidad de promocionar a puestos de mayor relieve. Además, tal como ocurrirá luego en el *Libro de cifra nueva* de Venegas de Henestrosa, Baena ni siquiera pretende presentar obras propias sino, en su caso, una recopilación de intabulaciones de piezas ajenas que pueden servir como ejemplos para cantar y tañer.

Por lo que respecta a las *Obras de música* de Antonio de Cabezón, el editor, Hernando de Cabezón, se encuentra igualmente en la cima del escalafón social del tañedor en el medio cortesano, ya que sucedió a su padre como músico de cámara al servicio de Felipe II. Como es sabido, Hernando inicia los trámites para llevar a cabo la edición justo después de beneficiarse de un aumento de salario en 1574<sup>175</sup>. Es además posible que viera el proyecto como una oportunidad de prestigio personal o profesional o como una carta de presentación para aspirar a otros puestos en la corte. Pero, si esto es así, sorprende igualmente la reducida presencia de obras propias frente a las de su padre en el compendio. Por otra parte, si la edición se planteó con un afán meramente lucrativo, está claro por los datos conocidos que el negocio de Hernando estuvo mal calculado, ya que no alcanzó en absoluto la rentabilidad esperada<sup>176</sup>.

Señalemos que, en el panorama hispano de la música para tecla, es el impreso de *Flores de musica* de Manoel Rodrigues Coelho el primero que se presenta como una verdadera compilación de música de autor, como una suerte de antología concebida por un músico ascendido progresivamente desde puestos más o menos secundarios que recoge un repertorio propio compuesto en una franja temporal amplia<sup>177</sup>. Sin embargo, una vez más, cuando la colección ve la luz en 1620, Rodrigues Coelho se encuentra ya en el más alto puesto como capellán y tañedor en la Capilla Real de Lisboa y tiene entonces más de sesenta años de edad<sup>178</sup>. Creo que no es ni siquiera probable que la dedicatoria de la colección a Felipe III buscase un trato de favor para posicionarse aún mejor en otros puestos dependientes de la corte en Madrid. Más bien, habría que tomar al pie de la letra las palabras del mismo Coelho en la edición para justificar su propuesta editorial:

“Isto he o que tenho trabalhado, & causado pero o communicar aos que se disso quiserem aproveitar, como de feito o communico, não levado de presumpção, ou vaidade alguma, mas totalmente movido do zelo do bem cummun, que por ser parto de tal animo nascido, é o primeiro de Musica pera Tecla & Harpa, que nestes nossos Reynos tem saído, confio que não sera mal recebido”<sup>179</sup>.

<sup>175</sup> ROA ALONSO, Francisco Javier: “Tecla, arpa y vihuela: aspectos de la cultura material en la época de Cabezón, *RMS*, XXXIV, 2, 2011, p. 109-32.

<sup>176</sup> ROA ALONSO, Francisco Javier: “Tecla, arpa y vihuela: aspectos de la cultura material...”

<sup>177</sup> Esto se deduce con toda claridad de un pasaje de las *Advertencias particulares* de las *Flores de musica*: “E sendo assi com diligencia exercitadas estas Flores, que pera discipulos, & tangedores benevolos desda primavera de meus annos cultivey”.

<sup>178</sup> Desde las investigaciones de Kastner se da la fecha ca. 1555 para su nacimiento en Elvas.

<sup>179</sup> RODRIGUES COELHO, Manoel: *Flores de musica pera o instrumento de tecla & harpa*, Lisboa, Peter Craesbeeck, 1620, Prologo da obra aos tangedores, et profesores do instrumento de tecla.

Semejante al caso de Coelho será el de Diego Fernández de Huete, arpista al servicio de la catedral primada de Toledo, cuyo *Compendio numeroso* verá la luz en dos volúmenes en 1702 y 1704. El apoyo financiero prestado por el cabildo toledano para realizar la edición parece indicio más que suficiente para descartar un interés del autor por pasar a otro puesto de mejor remuneración o prestigio valiéndose como mérito de su publicación. Antes bien, el *Compendio numeroso* parece haberse perfilado como una herramienta para la formación de harpistas desde el mismo centro toledano y bajo la dirección de Fernández de Huete como maestro<sup>180</sup>.

En el caso de los vihuelistas, sus respectivas circunstancias personales no apuntan tampoco hacia la existencia de dinámicas claras relacionadas con la promoción social o profesional, aunque son necesarias más investigaciones al respecto. Alonso de Mudarra es igualmente clérigo; Diego Pisador y Esteban Daza, hidalgos; Luis de Milán, un cortesano. En el caso de Luis de Narváez, el salario que percibe es en calidad de maestro de los cantorcicos en la Corte, no como instrumentista. De momento, de Enrique de Valderrábano sólo podemos aventurar que, siendo vecino de Peñaranda del Duero, estuviese al servicio de don Francisco de Zúñiga, dedicatario de su *Silva de sirenas* de 1547. Finalmente, en el caso de Miguel de Fuenllana, su paso al servicio de la Casa Real parece estar más relacionado con la promoción de su señor Pere Afán de Ribera, duque de Alcalá, al virreinato de Nápoles que con una voluntad de promoción personal, incluso si aceptamos en este sentido la dedicatoria a Felipe II de su *Orphenica Lyra* de 1554<sup>181</sup>.

Con todo, si realmente hubo un impreso capaz de animar la edición de Correa sirviéndole de modelo, ese fue, en mi opinión, el libro de Rodrigues Coelho. Las *Flores de musica* y su autor se citan en diversas ocasiones de forma expresa en la *Facultad orgánica*. En especial, Correa muestra su acuerdo con el portugués en la forma de usar y señalar los compases imperfectos menores y mayores, partidos y sin partir. También, en la forma de notar y tañer el “ayrezillo de proporción menor” que nos describe en sus *Advertencias*, relacionándolo no sólo con la práctica de Rodrigues Coelho sino también con la usanza de los Cabezón y de Pedro de Pradillo, el discípulo de Francisco de Peraza I en Sevilla<sup>182</sup>. Pero, sobre todo, son significativas algunas particulares coincidencias entre ambos impresos:

a) Ambos autores preceden la música de un capítulo de “advertencias” y no de un usual prólogo al lector<sup>183</sup>.

<sup>180</sup> Para un análisis más en detalle de cada uno de los casos reseñados, reenvío a los capítulos de fuentes correspondientes.

<sup>181</sup> Para una panorámica sobre la cuestión asociada a los vihuelistas, GRIFFITHS, John: “Esteban Daza: a gentleman musician in Renaissance Spain”, *Early Music*, XXIII, 3, 1995, p. 437-48; GRIFFITHS, John: “Esteban Daza: el enigma desvelado de un vihuelista español”, *Hispanica Lyra*, 5, mayo 2007, p. 8-15; GRIFFITHS, John: “Hidalgo, mercader, sacerdote o poeta: vihuelas y vihuelistas en la vida urbana”, *Hispanica Lyra*, 9, mayo 2009, p. 14-25. Además, agradezco a John Griffiths y a Gracia Gil sus comentarios adicionales por correo electrónico en 2012.

<sup>182</sup> *Facultad orgánica*, Advertencias, undécimo punto: “El segundo modo, que es quando se tañen con desigualdad de tiempo [...] siempre se ha puntado con un tres encima [...]. Cabezón y Manoel Rodrigues, Pradillo, & alij per multi, y por tanto no es razón alterar dicho uso; especialmente estando fundado en razón”. Sobre esta cuestión, ROCHA, Edite: *Manoel Rodrigues Coelho “Flores de Musica”. Problemas de interpretación*. Tesis, Universidade de Aveiro, 2010, capítulo IV. También, para una discusión de los aspectos relacionados con el “ayrezillo de proporción menor”, véase parte II, apartado III.1.8.3 y más adelante en este capítulo, apartado V.1.3.

<sup>183</sup> Se llaman “Advertencias particulares pera se tangerem estas obras com perfeição” en la obra de



b) Ninguno de los dos impresos se dirige a principiantes sino, como mínimo, a “medianos tañedores” en el caso de Correa.

c) Ambas colecciones contienen en exclusiva música del autor compuesta en un espacio temporal amplio, desde la época juvenil hasta el momento inmediato a la edición.

d) En ambos libros, veinticuatro tientos abren la publicación: son tres en cada uno de los ocho tonos en Coelho y dos series de doce piezas en Correa, la primera de las cuales se adecua a la organización en doce modos transmitida en España por Francisco de Salinas.

e) La colección de versos de Coelho se coloca después de los tientos, al revés que en las *Obras de música* de Cabezón<sup>184</sup>, del mismo modo que en Correa un libro de versos debería haber seguido al de tientos, como se dirá.

Más interesantes aún son las relaciones entre obras concretas de las dos colecciones, así como las curiosas coincidencias notacionales que se producen entre ellas, como habrá ocasión de analizar más tarde.

En base a todo ello, creo que se puede afirmar que la recepción de las *Flores de musica* de Rodrigues Coelho en Sevilla debió forzar algunos cambios organizativos y notacionales en el proyecto de Correa si éste estaba ya en marcha, o impulsarlo y orientarlo definitivamente si sólo era todavía un proyecto latente. Queda por dilucidar si no hubiese podido existir incluso un contacto directo entre Correa y Coelho. La figura de Estacio Lacerna, presente en la Capilla Real de Lisboa entre 1595 y 1604<sup>185</sup> podría haber sido un enlace propicio en fecha temprana. Esto, sin contar otras conexiones documentadas entre Sevilla y Portugal, como, por ejemplo, la presencia del cantor João Francisco Carrasco en la capilla de música de la colegial del Salvador en 1618<sup>186</sup>.

## II.2.- El impreso

Por desgracia, no se conocen todavía documentos concretos referentes al proceso de edición de la *Facultad orgánica* de Francisco Correa. La búsqueda del contrato de impresión que hace años realicé en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla no dió resultados positivos. Aunque la documentación entonces localizada ayudó a perfilar el contexto económico y profesional de Francisco Correa en vísperas de la edición<sup>187</sup>, persisten aún diversas incógnitas en torno a este fundamental impreso que nos interesa resaltar aquí.

Primeramente, el lugar de edición que aparece en la portada de la *Facultad orgánica*, Alcalá, se ha identificado con Alcalá de Henares, ciudad con una amplia y bien

---

Coelho y sólo “Advertencias” en la de Correa.

<sup>184</sup> De momento, renuncio a evaluar aquí las opiniones sobre el escaso grado de influencia que pudieron ejercer las *Obras de música* de Antonio de Cabezón sobre las *Flores de musica* de Coelho que comenta ROCHA, Edite: “*Obras e Flores de musica: Contribuições para um estudo comparativo*”, *RdM*, XXXIV, 2, 2011, p. 357-73.

<sup>185</sup> Sobre la presencia de Estacio en Lisboa, puede verse Ajuda, III.

<sup>186</sup> Sobre este personaje, CEA GALÁN, Andrés: “Francisco Correa de Arauxo: nuevos documentos sobre su vida y entorno...”

<sup>187</sup> CEA GALÁN, Andrés: “Francisco Correa de Arauxo: nuevos documentos sobre su vida y entorno...”

documentada actividad editorial desde principios del siglo XVI, de cuyas imprentas había salido también el *Libro de cifra nueva* de Luis Venegas de Henestrosa en 1557. Sin embargo, no se tiene noticia alguna sobre la actividad del impresor Antonio Arnao, ni en ésta ni en otra ciudad. Es más, su nombre no aparece en ningún otro impreso conocido con, tal vez, una excepción: parece haber sido el tipógrafo responsable de una reedición salmantina de 1602 del *Manual del Christiano* del jesuita Antonio de Torres, según recoge Palau y Dulcet<sup>188</sup>, si bien este impreso parece confundirse con la *Breve declaración de la doctrina christiana por preguntas y respuestas* del mismo autor, impresa también en Salamanca en la misma fecha por el mismo Antonio Arnao<sup>189</sup>. Por desgracia, ha sido imposible localizar ningún ejemplar de tales impresos con el fin de establecer las oportunas comparaciones tipográficas.

Por otro lado, sorprende la ausencia de privilegio, licencias, censuras u otra documentación administrativa en el impreso, sustituida por un escueto “con licencia” inserto al pie de la portada<sup>190</sup>. Tampoco aparece dedicatoria alguna, a no ser que el escudo de armas que aparece en la portada, no identificado tampoco, remita a un posible dedicatario, hipótesis en principio rechazable.

Finalmente, queda por desvelar la razón por la que el autor queda identificado en el título como “Francisco Correa de Arauxo” y no como “Correa de Acevedo” o Azevedo, apellido que añade ocasionalmente a su firma habitual “Francisco Correa”. La forma “Correa de Arauxo” no se localiza en ninguna otra fuente documental relacionada con nuestro personaje o su entorno<sup>191</sup>. No hay, sin embargo, dudas sobre la identificación del autor del impreso, ya que en la portada se añaden al nombre sus correspondientes títulos:

“Francisco Correa de Arauxo, Clérigo Presbítero, Organista de la Iglesia Collegial de san Salvador de la Ciudad de Sevilla, Rector de la Hermandad de los Sacerdotes della, y Maestro en la Facultad, &c.”

La aparente corruptela en el nombre del autor en el impreso constituye el origen del error extendido por la historiografía desde Hilarión Eslava, que identificaba al organista con el obispo de Segovia fray Francisco de Araujo. El azar permitió que ambos personajes convivieran en el espacio segoviano en el periodo 1648-54<sup>192</sup>.

<sup>188</sup> El *Manual del Christiano* de Antonio de Torres se imprimió por vez primera en Zaragoza por Miguel Fortuño Sánchez en 1598. PALAU Y DULCET, A.: *Manual del librero hispanoamericano*, XXIII, Barcelona, 1971 (2ª ed.), p. 390. Citado por ONTORIA OQUILLAS, Pedro: “Bibliotheca Scriptorum Gomelensium”, *Nos interesa. Informativo de Gumiel de Izán*, 72, septiembre 2003, p. 17-24.

<sup>189</sup> Siempre según ONTORIA OQUILLAS, Pedro: “Bibliotheca Scriptorum Gomelensium”..., la obra se imprimió in-24 y tenía 54 hojas.

<sup>190</sup> Para estos aspectos del proceso editorial en el mundo musical hispano, sobre todo, GRIFFITHS, John: “La producción de libros de cifra musical en España durante el siglo XVI”, *Hispanica Lyra*, 12, noviembre 2010, p. 10-27 y ROA ALONSO, Francisco Javier: “Tecla, arpa y vihuela: aspectos de la cultura material en la época de Cabezón”...

<sup>191</sup> Sobre esta cuestión, primeramente, STEVENSON, Robert: “Francisco Correa de Arauxo: new light on his career...”

<sup>192</sup> Fray Francisco de Araujo y Chaves había nacido en 1580. Ocupó la sede segoviana entre 1648 y 1656. Fue autor, entre otras obras, de unas “decisiones morales”. ARAUJO, fray Francisco de: *Illustrisimi et reverendissimi D.D. Francisci de Arauxo ord. Praedicatorum olim apud salmanticensis Theologiae Professonis Primerij, Postmodum Episcopi Segoviensis, Demum ad pristinum paupertatis atatum reversi, variae et selectae decisiones morales ad statum ecclesiasticum & civilem pertinentes*, Lugduni, 1664.

Unas y otras circunstancias parecen apuntar hacia una edición costeada por el propio Francisco Correa, mediante los servicios de un impresor independiente pero tal vez ligado a un taller de cierta relevancia, que posee los moldes tipográficos adecuados para la cifra y que trabaja con un altísimo nivel de eficiencia, sin apenas errores. A pesar de usar un papel de no muy buena calidad, consiguió producir el que es, sin duda, el mejor impreso en cifra para tecla del mundo hispano.

### II.3.- El título

Como en otros impresos semejantes, el título de la edición de Francisco Correa presenta una alta densidad de contenidos y de lecturas que conviene escudriñar. En primer lugar, queda claro que se trata de un “libro de tientos y discursos de música práctica”, es decir, de una colección de piezas para tañer que, en efecto, se nombran en el cuerpo del volumen como tientos y/o discursos, sin que se haya podido llegar todavía a una completa y clara diferenciación de ambos términos por vía lexicológica o analítica<sup>193</sup>. Pero la obra es también un “libro de discursos de música theórica”, ya que contiene una importante cantidad de textos introductorios, al volumen completo y a cada una de las piezas por separado, con contenidos teóricos complementarios del texto musical.

El título de la obra, con el que generalmente la conocemos, *Facultad orgánica*, es rico en matices y significados. Por un lado, “facultad” remite en sí a la capacidad, poder o derecho para realizar alguna acción u obra y, en este sentido, es significativo en qué modo Correa, como maestro de órgano, reivindica en el libro su propia facultad para establecer las bases de una nueva teórica musical en el marco de la práctica<sup>194</sup>. Por otro lado, “facultad” remite también a la mera organización de los estudios universitarios y es aquí, por tanto, una “facultad orgánica” o “facultad del órgano”, lo que sitúa de nuevo al instrumento y a la práctica como base sobre la que se ha de forjar la nueva teórica, fuera del marco meramente especulativo. En otros textos, el propio Correa se nombrará “maestro de la facultad”, situando la práctica de tañer el órgano en el rango de arte o de ciencia.

No obstante, ésta es también una “facultad orgánica”, por cuanto constituye un arte o ciencia perfectamente organizada según estructuras jerarquizadas relacionadas con un todo, cuyo fin es alcanzar la excelencia como tañedor:

“Libro... intitulado Facultad orgánica, con el qual, y con moderado estudio y perseverancia, qualquier mediano tañedor puede salir aventajado en ella, sabiendo diestramente cantar canto de Organo, y sobre todo teniendo buen natural”

De esta sección del título se deduce que se trata de una obra de carácter didáctico, destinada a medianos tañedores y no a principiantes. Tanto es así que, a diferencia de lo que ocurre en otras colecciones similares de carácter pedagógico, es condición para avanzar en la senda de la *Facultad orgánica* saber previamente “cantar canto de órgano”. Y el aprovechamiento y progreso será mayor si el tañedor tiene “buen natural”, es decir, ciertas condiciones innatas o buena disposición para el estudio. La vía para el

<sup>193</sup> El asunto es de mucho interés, pero no nos compete abordarlo aquí.

<sup>194</sup> Sobre esta cuestión, entre otros, BERNAL RIPOLL, Miguel: “Francisco Correa de Arauxo, teórico de la *seconda prattica*...”; BERNAL RIPOLL, Miguel: “Ideología de la creación musical en el barroco a través del pensamiento del organista sevillano Correa de Arauxo...”

aprovechamiento en esta facultad serán el “moderado estudio y perseverancia”, actitudes vitales que el propio Correa mostrará a lo largo de toda su carrera<sup>195</sup>.

En mi opinión, no es objetivo único de la obra de Correa facultar al discípulo para que pueda tañer el instrumento con mayor o menor pericia. La capacidad de la cifra para mostrar de forma inmediata la trama polifónica de cada pieza es aprovechada para el aprendizaje de la composición. Así, en los textos que acompañan la música, no falta información sobre estructuras modales, concepto de género, tratamiento de la disonancia, consideración de la cuarta, etc., así como algunas reglas de contrapunto. En relación a todo esto, resulta muy significativo que Correa exprese la voluntad de publicar un tratado de “casos morales de música” que, en esencia, debía ser un tratado de composición cuyos ejemplos concretos se extraerían de la misma *Facultad orgánica* y a cuyo efecto dispuso en la edición de 1626 pequeñas manecillas indicadoras de los casos en discusión<sup>196</sup>. La ausencia de este tratado, que al parecer no llegó a ser impreso, nos priva, por tanto, del perfecto conocimiento de esta fase final del proceso formativo “integral” trazado por Francisco Correa.

Así mismo, hay que lamentar la pérdida o ausencia de un anunciado libro de versos de Francisco Correa. El volumen no debe entenderse como una edición completamente independiente de la *Facultad orgánica*. Antes bien, debería complementar la colección de tientos, siguiendo el modelo de las *Flores de musica* de Manoel Rodrigues Coelho al que nos hemos referido antes. Habría también en este volumen jugosos textos introductorios igualmente complementarios de los incluidos en el libro de tientos<sup>197</sup>.

Además de referencias al libro de versos, encontramos en la *Facultad orgánica* alusiones a una “recopilación de tercios” y a un tratado sobre el “punto intenso contra remisso”<sup>198</sup>. El primero parece haber sido un impreso hoy desconocido producido por Correa o bien un manuscrito de uso privado, ya que se refiere a él como “mi recopilación de tercios” y como si fuera obra públicamente difundida, remitiendo incluso a un ejemplo contenido en un folio concreto<sup>199</sup>. El tratado de “punto intenso contra remisso” estaba ya, al parecer, en versión manuscrita en 1626, pero no se sabe si llegaría a ser impreso. En cualquier caso, este tratado debía ampliar contenidos ya avanzados en el libro de tientos.

De este modo, y tal como ya ocurriera con la *Declaración de instrumentos musicales* de fray Juan Bermudo, las últimas intenciones de Correa sólo pueden ser intuitas a través de lo publicado, pero sin menospreciar aquello que quedó por publicar. Sólo de este modo podemos intentar calibrar en su justa media la importancia y trascendencia de la obra de Francisco Correa en su perspectiva histórica.

<sup>195</sup> Aspecto éste puesto de relieve en CEA GALÁN, Andrés: “Francisco Correa de Arauxo (1584-1654)...

<sup>196</sup> Para una aproximación a este asunto, de nuevo BERNAL RIPOLL, Miguel: “Francisco Correa de Arauxo, teórico de la *seconda prattica*...”; BERNAL RIPOLL, Miguel: “Ideología de la creación musical en el barroco a través del pensamiento del organista sevillano Correa de Arauxo...”

<sup>197</sup> Sobre todo ello, véase Fuentes perdidas, XVII.

<sup>198</sup> Para las referencias precisas a estas obras, preferentemente RAMÍREZ PALACIOS, Antonio: “Panorama biográfico de Francisco Correa de Arauxo...”

<sup>199</sup> “Y se da a entender [el uso de la cuarta como consonancia perfecta parcial] por algunos exemplos prácticos que yo e hallado, y tengo en mi recopilación de tercios, lib. prim. fol. 110, entre otros en un tercio de Iosquin de Pres”. *Facultad orgánica*, Advertencias, fol. 9v.

Tabla 3. <i>Facultad orgánica</i> . Índice topográfico			
sección	contenido	desglose	tonos y finales
A	12 tientos en los 12 tonos		1° D 2° Gb 3° A 4° E 5° F por natura 6° F por natura 7° A# 8° G 9° F# (###) 10° A 11° Fb 12° Fb
B	12 tientos más fáciles		1° D 4° E 5° C 6° Fb 7° A
C	27 medios registros	5 de tiple	7° D
		4 de baxón	7° D
		2 de baxón	1° Gb
		1 de tiple	10° Db o 1° tono alto
		1 de baxón	9° A
		2 de tiple	4° E
		1 de baxón	9° A
		2 de tiple	12° C
		1 de baxón	6° C
		1 de tiple	6° Bb
		2 de tiple	7° G
		1 de tiple	8° Cb
		1 de tiple	8° G claves altas
		1 de baxón	12° G
		1 de baxón	G
		1 de baxón	10° A
D	6 obras a cinco voces	Tiento de 1° tono	1° D
		2 tientos de dos triples	2° D 7° G
		3 tientos de dos baxones	2° D 4° E 8° G claves altas
E	4 obras de 32 figuras al compás	2 de tiple	2° D
		1 de baxón	2° D
		Canción Susana (Orlando)	D
F	4 obras en compás ternario	Tiento de 1° tono	1° D
		Tiento de tiple	6° F
		Canción <i>Dexaldos mi madre</i>	8° Cb
		<i>Guardame la vacas</i>	D
G	Otras piezas y versos	<i>Gaybergier</i>	7° G
		<i>Lauda Sion</i> (versos)	A
		<i>Todo el mundo en general</i> (canto llano)	Gb
		Glosas sobre <i>Todo el mundo en general</i>	Gb

## II.4.- Contenido y ordenación

Según evidencia el contenido del volumen, Correa recopiló piezas compuestas a lo largo de un amplio espectro temporal. Las cuatro piezas que identifica como “de mis principios” (tientos nº 19, 35, 36 y 43) deben datar, en mi opinión, de hacia 1599, fecha de acceso de Francisco Correa a la organistía de la colegial del Salvador de Sevilla, según se ha indicado más arriba. Por otra parte, los textos introductorios deben haber sido redactados, al menos en su versión final, después de 1620, ya que mencionan la edición de *Flores de musica* de Manuel Rodrigues Coelho aparecida en Lisboa aquel año<sup>200</sup>. De estos años finales datan también, sin duda, algunas de las composiciones que “redondean” el contenido del volumen, así como la revisión de otras piezas anteriores para conformarlas con el modelo de Coelho, como veremos.

La parte de música práctica del impreso se organiza según una doble ordenación. Una es meramente topográfica, en la secuencia de paginación, y establece hasta seis grupos de piezas, tal como se muestra en la tabla 3. El primer grupo (A) lo constituyen doce tientos grandes en los doce tonos, según la teoría transmitida en España por Francisco Salinas en su libro *De musica* de 1577. A estos doce tientos siguen otros doce (B) más fáciles y pequeños en los tonos más usuales (1º, 4º, 5º, 6º y 7º). El tercer grupo (C), el más numeroso, es una colección de tientos de medio registro de tiple (quince en total) y de baxón (otros doce), organizados de acuerdo con las finales y cofinales de las cuatro categorías tonales (D/G, E/A, F/B y G/C). Esta ordenación no resulta evidente a primera vista, en parte por la problemática de la designación tonal de los medios registros que expone el propio Correa en diversos textos, junto a la mezcla de piezas que terminan en la dominante del modo en lugar de en la final, a las variantes de las *diferentiae* del magnificat y a la presencia de tonos transportados (tabla 4)<sup>201</sup>.

Tabla 4: Facultad orgánica. Designación tonal de medios registros				
Tono	Baxón	Tiple	Dos baxones	Dos tiples
1º	Gb			
2º	D (32)	D (32)	D	D
3º				
4º		E	E	
5º				
6º	C	Bb F (32)		
7º	D G	D G		G
8º		Cb G claves altas	G claves altas	
9º	A			
10º	A	Db o 1º alto		
11º				
12º	G	C		

<sup>200</sup> RODRIGUES COELHO, Manoel: *Flores de musica pera o instrumento de tecla & harpa*, Lisboa, Peter Craesbeeck, 1620.

<sup>201</sup> El asunto de la designación tonal en la *Facultad orgánica* de Correa merece un estudio aparte. De momento, el lector puede acudir a los comentarios de Guy Bovet en los artículos ya reseñados que, aunque muy críticos con la postura de Correa, pueden ayudar a esbozar los elementos de esa problemática. Más tarde en este capítulo se abordará esta cuestión desde el punto de vista del ámbito del modo en las piezas de medio registro de Correa.

Los restantes grupos de piezas en la *Facultad orgánica* se presentan como pequeñas muestras de particulares estilos de composición. Primeramente, un grupo de obras escritas a cinco voces (D), entre las que hay un tiento lleno, dos tientos a dos tiples y otros tres a dos baxones, todos únicos en su género en el repertorio conocido. El siguiente grupo (E) los constituyen las obras de “treinta y dos figuras al compás”, de disminución muy volada, que son aquí tres tientos de medio registro, los únicos en la colección escritos en 2º tono por Dlasolre y la extraordinaria glosa sobre *Susane un jour* de Orlando di Lasso. A continuación, vienen otras cuatro obras en compás ternario de “veinticuatro figuras al compás”, de las cuales tres están escritas “para órganos antiguos” con teclado en F, a las que conviene referirse en detalle más tarde. En este grupo se encuentra el único medio registro por Ffaut de la *Facultad orgánica*, así como los dos únicos ciclos de diferencias: uno sobre la común tonada de *Guárdame las vacas* y otro sobre la canción *Dexaldos mi madre*, que Correa extrae, sin duda, del *De musica* de Francisco Salinas<sup>202</sup>. Ambos ciclos representan, de modo sintético, las dos alternativas para la construcción de diferencias en los siglos XVI y XVII: sobre un *ground* en el caso de las *Vacas* y sobre un *cantus firmus* en el caso de *Dexaldos*. Pero, por otro lado, llama la atención la extracción popular del primer modelo frente a una extracción erudita en el segundo. En cierto sentido, la glosa sobre *Gaybergier* de Crecquillon, que queda algo descolocada en la colección, junto a los versos del último grupo de piezas, se equilibra igualmente con la *Susane un jour*, en este caso tanto en cuanto a su temática como en cuanto al tratamiento compositivo.

Es significativo que la *Facultad orgánica* no presente ningún tipo de índice topográfico del contenido sino, en exclusiva, un índice de las piezas agrupadas en cinco grados de dificultad, subdivididos a su vez en obras de lleno y medios registros (tabla 5), más un sexto grado que, fuera ya del rango de dificultad, acoge sólo los versos de la prosa *Lauda Sion* y del *Todo el mundo en general*<sup>203</sup>.

Tal como muestra la tabla 5, dentro de cada grado, las piezas siguen de nuevo una ordenación no correlativa con respecto a su posición en el volumen, lo que, sin duda, refleja una voluntad expresa de Correa para establecer un orden concreto de progresión en el estudio de la facultad. La lectura de los prologuillos correspondientes a cada pieza en el orden propuesto por el índice revela así mismo una secuencia lógica en la exposición de los contenidos de tipo teórico asociados al repertorio, aunque no sin algunas reiteraciones y vaivenes. Por añadidura, en algunos de estos prologuillos aparecen menciones a la facilidad o dificultad de algunas de las piezas (como en los tientos XXX, XXXI, XXXV, XXXVI, XLIII o XL), lo que ayuda a perfilar esta cuestión en torno a aspectos particulares de la composición.

<sup>202</sup> Francisco Salinas cita la canción a propósito del metro tetrametro cataléctico en el capítulo XIII del libro VI de su *De musica libri septem*. Puede verse SALINAS, FRANCISCO: *De musica libri septem*, Salamanca, 1577. Ed. castellana de Ismael Fernández de la Cuesta, Madrid, Alpuerto, 1983.p. 590.

<sup>203</sup> *Facultad orgánica*, “Tabla de los tientos y discursos de música de órgano contenidos en este libro, los quales van segregados en seis repartimientos, a quien llamo grados, comenzando por los más fáciles y de menos estudio en primer grado, y assí consecutivamente añadiendo grados, como se va añadiendo dificultad y cuidado, en la ordenación de dichos discursos, hasta llegar al quinto y último; el qual grado denota la mayor dificultad y perfección, de los discursos que caen en él. El sexto grado no supone calidad, sino divide versos de tientos”. La palabra sexto aparece impresa como segundo en el original y corregida en la fe de erratas: “Folio 1. Tabla de los tientos etc. a linea 10, donde dize el segundo grado, diga el sexto grado”.

Tabla 5. Facultad organica. Indice de dificultad		
	tientos llenos	medios registros
<b>Primer grado</b> , el más fácil	14, 17, 18, 19, 20, 24	50, 48, 35, 43, 37
<b>Segundo grado</b> , más difícil	13, 52, 4, 15, 21, 22	36, 38, 39, 45, 46, 47, 51, 49, 34, 32, 33
<b>Tercer grado</b>	3, 16, 5, 6, 23, 7, 9, 11, 66	44, 25, 26, 27, 28, 29, 41, 31
<b>Cuarto grado</b>	1, 2, 8, 10, 12	42, 30, 40, 53, 54, 55, 56, 57
<b>Quinto y último grado</b> , el más difícil	61, 62, 65, 64	58, 59, 63, 60
<b>Sexto grado</b> , versos	67, 68	69

## II.5.- Novedad, dificultad y excelencia

Tras la tabla que sirve de índice a la *Facultad orgánica*, presenta Correa una lista de las novedades que aparecen en su libro. Las explicaciones suplementarias a cada una de ellas se desarrollan repartidas en los diecisiete puntos de las *Advertencias*. Aquí se encuentran contenidos de muy variado cariz y profundidad, desde observaciones elementales a discusiones de cierta entidad que presentan el marco teórico-práctico en el que se desenvuelve la música del impreso. Ese marco teórico-práctico tiene fuentes concretas, citadas expresamente por Correa: los tratados de Nicolás Wollick *Barroductense*, Francisco de Salinas, Francisco de Montanos y Pietro Cerone *Bergamasco*; la música de Josquin, de Morales, de Gombert y de otros compondores; los impresos para tecla de Antonio de Cabezón y Manoel Rodrigues Coelho, además, sin duda, de la música manuscrita de Francisco Peraza, Diego del Castillo y Pedro de Pradillo, amén de otros tañedores. De entre éstos, Correa otorga la consideración de “autores antiguos” a Josquin Desprez (ca. 1440-1521) y a Nicolás Wollick Barroductense, cuyo *Enchiridion musices* data de 1509. Tal consideración no alcanza ya al resto de autoridades citadas. Y no obstante, Correa manifiesta de inmediato su deseo de avanzar desde aquí hacia otros niveles superiores, conceptuales, teóricos y prácticos:

“Quiero hazer en la música, lo que muchos Doctores procuran hazer en sus sciencias y facultades, que es aumentarlas, amplificarlas, y estenderlas: y como en la música aya mucho más por dezir y hazer de lo que se a dicho y hecho, e querido, añadir y inventar otro nuevo modo de theórica de casos morales de música”<sup>204</sup>.

De modo semejante, el *Arte de poner por cifra*, también contiene indicaciones muy elementales relativas, especialmente, al modo de proceder en la lectura de la notación, al modo de dar y alzar el compás, a la digitación de carreras y posturas o al uso de ornamentos. Forman parte igualmente de la base teórico-práctica general. Pero es significativo que, al referirse a la digitación, por ejemplo, se esfuerce por mostrar la diferencia entre las carreras ordinarias y las extraordinarias, éstas reservadas a tañedores avezados en piezas de glosa más dificultosa, a los que ya no hace falta dar reglas concretas:

“Imposible es de toda imposibilidad, que alguno taña bien accidentales glosados, si en las carreras de glossa muy diminuida, no usa de la industria de trocar los dedos, dexando uno y tomando otro diferente de aquel ordinario que se avía de seguir, si la carrera fuera toda por las teclas blancas [...]. Toda esta materia de trueque de dedos, pertence ya para maestros, a los

<sup>204</sup> *Facultad orgánica*, Advertencias, primero punto.



quales basta abrirles este camino, para que ellos con su ingenio lo acaben de perficionar, y suplan lo que a este tratado le falta”<sup>205</sup>.

También, al explicar sus quiebros y redobles, abrevia repentinamente el asunto, dejando abierta la puerta a otras posibilidades que, en efecto, vendrán a aparecer en la música del impreso sobrepasando ampliamente lo expuesto:

“Otros Redobles han inventado algunos maestros, y esos los remito a su buena enseñanza: de estos baste por agora”<sup>206</sup>.

Pero acaso sea el colofón del *Arte de poner por cifra* donde encontramos el más sugestivo texto de Correa en este sentido, presentando un panorama de sutilezas y melindres que ya no se explican pero que constituyen la verdadera esencia del buen tañer:

“Ay muchas personas que en conociendo los números de la cifra, y sabiendo que los que están fronteros dan a la par, y que los primeros, que están después de cada raya dividiente, dan al dar del compás, y los que están en medio dan al alçar, y que las comas , , significan detención en el número antecedente, y los sostenidos y bemoles, teclas negras, cantándose diatónicamente; les parece que con lo dicho saben ya poner por cifra con mucha perfección: y engañanse, porque esto es lo primero que se enseña a los discípulos, y lo primero no es lo que perficiona la obra, sino lo último, porque como dize del Philósopho: *Finis rei dat esse rei*; esto es, que el fin de la cosa da el ser a la cosa”<sup>207</sup>.

“Finis rei dat esse rei”: verdadero lema, en mi opinión, para Correa, que nos permite vislumbrar aspectos clave para la comprensión de la estructura y contenidos de la *Facultad orgánica*. Desde luego, a partir de este lema, cabe considerar los contenidos de las advertencias y demás textos preliminares como un mero punto de partida, un marco teórico básico e incontestable, cimentado en la tradición y ratificado por el testimonio y la práctica de graves teóricos, componedores y tañedores. Pero es necesario avanzar por la escala de dificultades hasta alcanzar la excelencia.

Conviene destacar que la escala de dificultad diseñada por Correa para su *Facultad orgánica* empareja una determinada destreza en la ejecución con la utilización de determinados elementos y técnicas contrapuntísticas y compositivas, a lo que habría que sumar el progresivo manejo de preceptos teóricos y especulativos de menor a mayor complejidad esbozados en los prologuillos a cada pieza y plasmados en la propia composición. Un índice de esto lo constituye la cantidad de “manezillas” presentes en cada pieza, más numerosas conforme se asciende desde el grado primero al cuarto<sup>208</sup>.

Esta estructura “orgánica” en los niveles prácticos y teóricos refuerza la idea ya apuntada: del discípulo de esta “facultad” se espera no solamente que pueda ejecutar con pericia las piezas más difíciles de la colección sino que sea también capaz de componer o improvisar obras conforme a los modelos suministrados por Correa, con el

<sup>205</sup> *Facultad orgánica*, Arte de poner por cifra, capítulo 10, De las carreras ascendentes, y descendentes de ambas manos, para los que ya comienzan a ser maestros, fol. 22 y 24v.

<sup>206</sup> *Facultad orgánica*, Arte de poner por cifra, Capítulo quinto, Qué sea quiebro y redoble, y en quantas maneras sean?, fol. 16r.

<sup>207</sup> *Facultad orgánica*, Arte de poner por cifra, Capítulo décimo, De las advertencias para perfectamente poner por cifra, fol. 24v. En realidad, éste debería ser numerado como “capítulo undécimo”.

<sup>208</sup> Este aspecto es apenas esbozado en BERNAL RIPOLL, Miguel: “Francisco Correa de Arauxo, teórico de la *seconda prattica*...”, y merecería un estudio más detallado en otro lugar.

mismo grado de dificultad en sus parámetros contrapuntístico, compositivo, técnico, teórico y especulativo.

Teniendo esto en cuenta, digamos que el primer grado de la escala de dificultad de Correa no corresponde a un nivel de principiante en absoluto. La *Facultad orgánica* no contiene los habituales dúos, *treses* o fabordones destinados a los debutantes en la tecla que encontramos en otras colecciones. La obra se destina, según se ha dicho, al “mediano tañedor”, de modo que los ejercicios y piezas preparatorias hay que buscarlas en otro lugar. Tal vez, en el libro de versos que el mismo Correa prometía en los textos preliminares de la *Facultad orgánica* o, con mayor certidumbre, en las *Obras de música* de Antonio de Cabezón, cuyo impreso cita Correa acertadamente, sin contar los materiales preparados por el propio maestro a la medida de los discípulos. Recordemos que, en este sentido, la *Facultad orgánica* de Correa parece seguir el modelo de las *Flores de musica* de Manoel Rodrigues Coelho, impreso que tampoco se destina a los principiantes:

“Nam he minha intenção querer neste capitulo (em que faço algumas advertencias) dar rezões, & documentos pera principiantes, ensinandolhe como se deve tanger, com que dedos, & com que ar. A causa he, porque quem procurar aver este libro polo menos deve ser não principiante, mas arrezoadado tangendor, que aos principiantes logo se lhe pratica o ar, & graça no tanger com o modo que devem ter no por dos dedos. Servirão pois estas advertencias seguintes somente pera os que tem ja algum uso desta Arte de tanger, & quiserem continuar, & aproveitarse desta Musica”<sup>209</sup>.

El ascenso a través de los cinco grados de dificultad establecidos por Correa nos conduce al estado de “eminencia en el arte” que él mismo había alcanzado ya en 1624, cuando el cabildo de la iglesia colegial del Salvador de Sevilla le reconoce un sustancial aumento de salario en base a los méritos que el organista reclamaba para sí mismo<sup>210</sup>.

En efecto, de los cinco grados de dificultad, el quinto aparece asociado a la excelencia. Se supone que el tañedor, habiendo alcanzado ese grado, no precisa ya de especiales indicaciones compositivas, de modo que las piezas de este nivel carecen por completo de “manezillas” de advertencia y, por tanto, de “casos” que deban ser explicados al tañedor. La excepcionalidad de las piezas del quinto grado se manifiesta por el manejo de refinados artificios compositivos en formas de gran extensión, por el uso de compases y proporciones complejas y por la práctica de una veloz disminución de hasta treinta y dos figuras al compás. El propio Correa deja abierta la posibilidad de ultrapasar este nivel de velocidad en la ejecución cuando dice en el punto de trece de sus *Advertencias*:

“Acerca del trezeno punto, ay poco que dezir; porque sabido que en el compás mayor ternario (vulgarmente dicho proporción mayor) entran tres semibreves, seys mínimas, doze seminimas: consequentemente se sigue, que entrarán beynte y quatro corcheas, y quarenta y ocho semicorcheas: por lo qual quien tuviese tan veloces manos en la tecla, y lengua en la chirimía que las pudiese pronunciar en un compás muy bien las podría practicar: y assí no es cosa nuevamente inventada (aunque es nuevamente estampada) el componer yo tientos de compás ternario de beinte y quatro figuras al compás. Y por el consiguiente sabido que en compás

<sup>209</sup> RODRIGUES COELHO, Manoel: *Flores de musica*, Advertencias particulares pera se tangerem estas obras com perfeição.

<sup>210</sup> Sobre esta cuestión, especialmente, CEA GALÁN, Andrés: “Francisco Correa de Arauxo: nuevos documentos sobre su vida y entorno...”

mayor binario, van un breve, dos semibreves, quatro mínimas, etc. hasta treinta y dos figuras al compás. Quien tuviere tan natural expedición en las manos, y tal ligereza que las pueda executar sin que les falte el toque, limpieza, y igualdad necessaria, muy bien las puede usar; y quien no tuviere este don, no saque de su curso su tañido, porque perderá del toque, si lo tiene bueno”<sup>211</sup>.

En realidad, la exploración de Correa de esa “velocidad y destreza” en el tañer no sólo parece reflejo de la práctica oída a (o aprendida de) Francisco de Peraza I en Sevilla, de la que daba cuenta Francisco Pacheco en su *Libro de descripción de verdaderos retratos*, según se dijo, sino que se encuadra en una tendencia general detectable en otros autores europeos contemporáneos, cuyo interés se centra en determinar cuál sea la máxima velocidad alcanzable por el ejecutante en el tañido de la disminución. A este respecto, Marin Mersenne, por ejemplo, establece en 1636 que la máxima velocidad posible en la espineta o en la viola, “aux passages & aux fredons”, era de 16 notas por segundo, “ce que chacun remarquera en faisant reflexion sur le ieu de ceux que l’on estime avoir la main très-viste & très-légere, quand ils usent de toute la vistesse qui leur est possible”<sup>212</sup>. En otro lugar<sup>213</sup>, Mersenne propone un ejemplo de “ce que les mains les plus adroites & les plus vistes peuvent executer, afin que cet exemple serve d’idée à la perfection du beau toucher”, en el que se llega a una disminución de 64 figuras al compás. El valor temporal de ese compás queda determinado con toda precisión por medio de la oscilación completa de un péndulo de dos pies y medio de largo, lo que supone un valor de 1’8 segundos para el compás o, lo que es lo mismo, 35 notas por segundo<sup>214</sup>.

Precisamente, en el prologuillo a la última pieza del quinto grado, “la muy célebre canción Susana”, Correa se refiere a la excelencia de un tañedor de sacabuche al servicio de la catedral de Sevilla, Gregorio de Lozoya, al parecer muy diestro en su instrumento:

“Uvo en esta santa iglesia de Sevilla un sacabuche llamado Gregorio de Lozoya, hombre memorable en sciencia, y especialmente en glosar este instrumento y dixo un crítico, de él; que avia echado a perder a muchos sacabuches, de su tiempo, porque por imitarle glosando, descubrían las faltas que encubrían callando, esto es, tañendo llano: no quiziera que sucediera lo mismo, a mis organistas en estas obras muy glosadas y en las muy dificultosas: que por sacar fuerças de flaqueza en ponerlas, se enflaqueciesen más, perdiendo el toque, limpieza, y otras partes buenas, si es que las tienen. Y assí aconsejo (si no tienen el natural y saber que se requiere) que las dexen para quien lo tiene, y echen mano de las más factibles”<sup>215</sup>.

<sup>211</sup> *Facultad orgánica*, Advertencias, punto treze.

<sup>212</sup> MERSENNE, Marin: *Harmonie universelle, contenant la theorie et la pratique de la musique*, París, Sebastien Cramoisy, 1636, livre troisième des instruments à cordes, proposition XIV, “Determiner combien d’on peut toucher de chordes, ou de touches du clavier dans l’espace d’une mesure, c’est à dire combien l’on peut faire de notes à la mesure sur l’Epinette; et si l’archet va ainsi viste sur la Viole, et sur le Violon; ou si la langue et los autres organes qui font les passages, et les fredons peuvent faire autant de notes à la mesure que l’Epinette”, p. 137-8.

<sup>213</sup> MERSENNE, Marin: *Harmonie universelle...*, livre sixième des orgues, proposition XLI, “Expliquer toutes les Diminutions que se peuvent faire sur l’Orgue, ou sur l’Epinette”, p. 393-5.

<sup>214</sup> Así lo calcula, al comentar el pasaje de Mersenne, SEGERMAN, Ephraim: “A re-examination of the evidence on absolute tempo before 1700”, *Early music*, XXIV, 2, may 1996, p. 227-48. Lamentablemente, Segerman no considera la *Facultad orgánica* de Francisco Correa entre las fuentes documentales que maneja.

<sup>215</sup> *Facultad orgánica*, fol. 167. Un Gregorio de Lozoya, Loçaia o Lozaya Godoi se documenta, en efecto, como ministril sacabuche en la catedral de Sevilla a partir, al menos, de 1611. Parece que habría fallecido en 1619. CÁRDENAS SERVÁN, Inmaculada: *El polifonista Alonso Lobo y su entorno*, p. 25 y BEJARANO PELLICER, Clara: *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*, p. 119, 132, 215

Toda esta cuestión enlaza con la particular visión sobre el *tempo* que nos presenta Correa en su *Facultad orgánica*, no sólo por el uso de diversas signaturas para determinar la velocidad de ejecución de cada pieza, algo ya conocido desde el impreso de Narváez en 1538<sup>216</sup>, sino por el uso relativo de estas indicaciones en función de la destreza del tañedor. Así, el prologuillo al tiento LVIII, primera pieza de medio registro del quinto grado y que encabeza el grupo de obras de treinta y dos figuras al compás, puntualiza:

“Todas las cuales dichas obras las punto con el tiempo (comunmente) llamado perfecto, para dar a entender la morosidad del compás, respecto de la mucha diminución. Qué tardança aya de ser ésta, se collegirá de la velocidad mayor, o menor, que cada uno naturalmente tuviere en las manos: de modo que el que la tuviere mayor, causará menos tardaça, y el que menor, causará más tardança en el llevar de el compás”<sup>217</sup>.

Un aviso semejante había aparecido ya en el tiento XXIV, “tiento pequeño y fácil” del grado primero, convirtiéndolo en norma general para todas las piezas del impreso:

“Ase de tañer ligero el compás, más o menos, conforme la capacidad del practicante, y la facilidad, o dificultad de la obra lo pidiere: la qual regla se guarde generalmente en todo este libro”<sup>218</sup>.

Esta particular aproximación pedagógica a la enseñanza instrumental en la obra de Correa apenas si tiene un precedente en la *Orphenica Lyra* de Miguel de Fuenllana:

“En lo que toca al compás con que estas obras de han de tañer sólo quiero dezir, que cada uno se deve conformar con la disposición de sus manos, y dificultad de la obra, pues el que las tuviere, con ellas se tiene licencia para tañer con más libertad y destreza, qualquiera obra aunque tenga dificultad. Y el que no tuviere tanta soltura de manos deve tañer con compás reposado, en especial a los principios, hasta tener conoscimiento de la obra que tañe, por usar la limpieza en lo que tañere, y guardar la verdad de la compostura”<sup>219</sup>.

Cada obra en la *Facultad orgánica* encontrará, por tanto, una interpretación idónea en virtud del conocimiento y de las capacidades de cada ejecutante, en relación con su grado de dificultad técnica o de complejidad compositiva. No hay, pues, nada dogmático desde el punto de vista de la interpretación, sino una medida humana para cada cosa, de modo que, en la progresión ascendente de esta facultad orgánica, la obra se perfecciona conforme se perfecciona el individuo.

Ya me he referido más arriba a la actitud vital del propio Correa en este sentido, defendiendo su capacidad de perseverancia en el estudio y su voluntad de progreso en el arte musical ante el cabildo de la colegial del Salvador en 1624<sup>220</sup>. En el prologuillo del tiento XIX, pieza del primer grado de sus años iniciales y calificada como “fácil para principiantes”, nos presenta también las bases de esa actitud:

---

y 325.

<sup>216</sup> Sobre esta cuestión, véase parte II, apartado III.1.4.

<sup>217</sup> *Facultad orgánica*, fol. 153v.

<sup>218</sup> *Facultad orgánica*, fol. 85 [63v].

<sup>219</sup> FUENLLANA, Miguel de: *Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica Lyra*, Sevilla, Martín Montesdeoca, 1554, en *Libros de música para vihuela, 1536-1576*, Cdrom, Gerardo Arriaga, Carlos González y Javier Somoza (ed.), Opera Tres y Opera Prima, 2003, “Síguense los avisos y documentos que en este libro se contienen”, [s.f.].

<sup>220</sup> CEA GALÁN, Andrés: “Francisco Correa de Arauxo: nuevos documentos sobre su vida y entorno...”

“Quinto tiento de quarto tono..., el qual é querido poner (aunque de mis principios) para que los nuevos compositores se animen a estudiar, viendo lo que hize entonces, y lo que hago agora, y para que los viejos no se ensobervezcan, si vieren algo digno de enmienda: considerando que la diferencia que ay, de lo primero a lo postrero, essa misma avrá de lo postrero a lo porvenir, dándome Dios vida”<sup>221</sup>.

Pero, por desgracia, no conocemos frutos del genio de Correa con posterioridad a la fecha de edición de la *Facultad orgánica* en 1626. Nada se ha conservado, al parecer, de su producción musical de los diez últimos años como organista en la colegial del Salvador de Sevilla, del periodo de Jaén o de los años finales en Segovia. Acaso la única excepción sea el tiento de medio registro de tiple que se conserva incompleto en el manuscrito Saldívar de México, sin concordancia con las piezas de la *Facultad orgánica*<sup>222</sup>. Apenas ninguna de las obras conservadas sin atribución de autor en otras fuentes manuscritas puede adscribirse al genial estilo de Correa, de modo que resulta por ahora imposible vislumbrar los progresos que el maestro habría hecho en este Arte.

## II.6- Propuestas para una cronología de la música de Correa

Los elementos de contexto expuestos más arriba, combinados con la descripción de contenidos de la obra y con las reflexiones sobre su disposición ascendente hacia la excelencia, me permiten proponer una cronología para su música que pueda servir para profundizar en aspectos analíticos en el marco de futuras investigaciones.

Como se ha dicho, las obras incluidas en la *Facultad orgánica* son fruto de un dilatado periodo de composición que arranca en torno a 1599, fecha de acceso de Correa a la organistía de la colegial del Salvador de Sevilla, y concluye en los momentos inmediatos a la realización de la edición en 1626. El punto de inflexión de ese periodo se sitúa, en mi opinión en 1613. En este año, Correa alcanza el grado de licenciado o bachiller y, en virtud de su grado de maestría, concurre a las oposiciones de las catedrales de Sevilla y Málaga, siendo posiblemente también pretendiente a las plazas de organista de la Capilla Real de Granada y de la catedral de Murcia. El año 1613 es también fecha señera por cuanto coincide con la impresión en Nápoles de *El Melopeo* de Pietro Cerone, obra que será accesible a Correa y que tendrá notable influencia en las obras compuestas a partir de ese momento.

Se establecen así dos grandes periodos cronológicos iniciales: 1599-1613 y 1613-1626. El primero de ellos admite aún una subdivisión cuyo tramo inicial abarca los años 1599-1604 que ya Antonio Ramírez Palacios llamó el “quinquenio de la incertidumbre”. Este periodo se cierra, según se dijo, con el desestimiento de John Pickford de sus pretensiones sobre la plaza de San Salvador. Poco más tarde, en 1606, tiene lugar la remodelación del órgano de la colegial por mano del maestro Enrique Franco. Se construye nuevo secreto y, por tanto, se introducen registros partidos si acaso el instrumento no los poseía ya con antelación. Por razones meramente prácticas, propongo por tanto, una subdivisión de ese periodo en dos tramos: 1599-1606 y 1606-1613.

<sup>221</sup> *Facultad orgánica*, fol. 51v.

<sup>222</sup> Ver Saldívar, II.

También el segundo gran periodo (1613-1626) admite una subdivisión interna cuyo punto de inflexión es ahora 1618. En este año concurre Correa a la oposición de Toledo, se constituye la capilla de música regida por Juan de Castro en El Salvador y se realiza una segunda intervención de entidad en el órgano de la iglesia.

De este modo, quedan determinados cuatro periodos cronológicos para la música de la *Facultad orgánica*:

- I.- 1599-1606
- II.- 1606-1613
- III.- 1613-1618
- IV.- 1618-1626

La asignación del repertorio a cada uno de estos periodos es, de momento, tarea por realizar. No obstante, sabemos que el primer periodo se abre con las piezas específicamente designadas por Correa “de mis principios”. También, que al tercer periodo corresponde la composición de obras como las *Tres glosas sobre el canto llano de la Inmaculada Concepción*, cuyo modelo, las coplas *Todo el mundo en general*, habían sido compuestas por Bernardo del Toro y Manuel del Cid en la Navidad de 1614<sup>223</sup>. Finalmente, el cuarto y último periodo vendrá marcado por la recepción en Sevilla de las *Flores de musica* de Manoel Rodrigues Coelho, publicadas en Lisboa en 1620, impreso que igualmente habrá de dejar su impronta en la obra de Correa.

Salvo excepciones, creo que la distribución de las piezas por grados de dificultad diseñada por Correa refleja, en sí misma, una cierta progresión cronológica para la composición del repertorio. Esto me parece evidente para las más difíciles e intrincadas obras del grado quinto, por ejemplo. También más abajo me detendré a analizar los problemas relacionados con el ámbito que se detectan en determinadas piezas sobre todo de los grados tercero, cuarto y quinto, relacionados, en mi opinión, con la recepción de *El Melopeo* de Cerone en algún momento después de 1613.

Establecidas estas referencias cronológicas, creo que podrá avanzarse más eficientemente en futuros trabajos en el análisis del estilo compositivo de Correa. Esto debe permitir una mayor profundización en el conocimiento de su música dentro de su propio marco teórico.

### III.- La cifra

Es hora de ir ya al asunto que centra nuestra investigación y describir los aspectos notacionales que nos descubre la *Facultad orgánica*. La descripción de la cifra que el libro utiliza aparece en el *Arte de poner por cifra* que sucede al capítulo de *Advertencias*. No se trata aquí sino de la cifra nueva ya impresa por Venegas de Henestrosa, con las mejoras

<sup>223</sup> Para un estudio de esta cuestión, RAMÍREZ PALACIOS, Antonio: “El canto *Todo el mundo en general* y el organista sevillano Correa de Arauxo...”, *Cancionero sevillano B2495 de la Hispanic Society of America*, ed. de José J. Labrador Herráiz, Ralph A. Difrancio y José Manuel Rico García, Universidad de Sevilla, 2006 y DE VICENTE DELGADO, Alfonso: “Música, propaganda y reforma religiosa... Más sobre el contexto del movimiento inmaculista en Sevilla en GONZÁLEZ POLVILLO, Antonio: “La Congregación de la Granada, el inmaculismo sevillano y los retratos realizados por Francisco Pacheco de tres de sus principales protagonistas: Miguel Cid, Bernardo del Toro y Mateo Vázquez de Leca”, *Atrio*, 15-16, 2009-2010, p. 47-42.

introducidas en las *Obras de música* de Antonio de Cabezón. Acaso, el avance decisivo del impreso de Correa desde el punto de vista notacional sea la total perfección y pulcritud con la que se indica el ritmo o aire de las cifras, mediante una sistemática colocación de figuras de canto de órgano sobre la pauta, liberalizando el reparto espacial entre las barras de compás. Esto es así al menos en los compases y contextos binarios, pues hay que confesar que la representación métrica en las secciones en proporción mayor o menor resulta a veces ambigua o deficiente, tal como habrá ocasión de constatar y discutir más tarde.

A pesar de esto, Correa está convencido de la eficiencia del sistema de cifra hispano, hasta el punto de juzgarlo superior a cualquier otro. Además, lo defiende como el sistema de notación propio del tañedor, por oposición a la notación de canto de órgano característica de los componedores. Aún más, considera la capacidad de la cifra para mostrar de forma superpuesta y sincronizada las voces de la composición como un elemento de superioridad frente a la notación de canto de órgano en partes separadas. Esto convierte a la cifra en un formato ideal incluso para el ejercicio de la composición.

Estos y otros aspectos aparecen desarrollados por Correa en un texto sin parangón en el panorama de fuentes que aquí se estudian: el *Prólogo en alabanza de la cifra*. La importancia de este texto viene reforzada por su posición en la *Facultad orgánica*, inmediatamente detrás del epigrama latino de Juan Álvarez de Alanís “in laudem auctoris” y encabezando los textos introductorios, razón por la que merece un análisis más detallado.

### III.1.- El *Prólogo en alabanza de la cifra*

De entre los contenidos textuales de la *Facultad orgánica*, el *Prólogo en alabanza de la cifra* suele considerarse un texto más bien circunstancial o anecdótico<sup>224</sup>. Sin embargo, como digo, su importancia es capital para la comprensión de los procesos compositivos y pedagógicos de la música de Correa. Su posición en el impreso antes del primer capítulo de las *Advertencias* se equilibra con el *Arte de cifra* situado tras ellas. Por su trascendencia, conviene presentar ese prólogo aquí de forma íntegra, mas subdividido en apartados para un más fácil manejo de las referencias en el comentario:

[fol. 1r] “Prólogo en alabanza de la cifra

a) La cifra en la música fue una grande humanidad, y misericordia que los maestros en ella usaron con los pequeños y que poco pueden: porque viendo la necesidad que los tales tenían de conservar en la memoria sus lecciones, y de aumentar las que más les faltaban para perfeccionarse, y viendo assi mismo la dificultad tan grande (no solo para estos, sino para los muy provecos en la música) que avía en poner qualquier obra, de canto de órgano en la tecla, por pequeña y fácil que fuesse: proveyendo del remedio necessario; acordaron divinamente de inventar un nuevo modo de señales, que causando los mismos efectos (en tanta perfección y primor como los de canto de órgano, y sin que la música perdiesse un punto de sus quilates) reduxesse aquella dificultad y desabrimiento, a grande facilidad y dulçura, haziendo camino llano y fácil, el que antes era en extremo dificultoso y agro.

<sup>224</sup> Como un ejemplo de la vacuidad con la que suele abordarse el estudio de este texto, entresaco todo lo que se refiere a él en la reciente publicación de HAKALAHTI, Iina-Karita: *Maestro Francisco Correa de Arauxo's...*, p. 83-4: “I consider the prologue in praise of *cifra* as a brief independent chapter, by which the author gives reasons for using *cifra* in notating his compositions. Correa presents several advantages of *cifra*, and –as the title of the chapter insinuates– praises this particular system of notation”. Más tarde (p. 130-2), la autora se limita a presentar una traducción más o menos libre del texto de Correa, sin más comentarios adicionales.

b) Este nuevo modo de caracteres llamado cifra, se usó al principio de algunas diferentes maneras: ya con letras de el A B C, ya con números de guarismo y castellano, con diversos accidentes y señales, el qual por no tener la facilidad y certeza que se pretendía, fue totalmente desamparado, hasta tanto que el ingenio de nuestros Españoles inventó este género de cifra que oy tenemos, y en que va puntada la música práctica deste libro, tan fácil, y juntamente tan perfecto, que no puede aver otro que le exceda.

c) Éste a sido tan útil y provechoso al culto divino, y servicio de la santa Iglesia católica, que en donde quiera que se a usado a obrado maravillosos efectos: haziendo que personas tiernas y de poca edad, alcancen en breve tiempo, lo que en otros siglos, aún no se conseguía con largos años de estudio.

d) Y no ay que maravillar: porque en ella vee, no sólo el maestro, pero el razonable discípulo, como entró el paso la primera voz, de qué modo la segunda respecto de la primera: como la tercera respecto de la segunda, y la quarta respecto de la tercera. Y después de averlo acabado la primera, cómo acompañó ésta a la segunda, en la fuerça de su passo, y la primera y segunda cómo acompañaron a la tercera, y estas tres cómo acompañaron a la quarta. Y después de aver todas quatro acabado du thema; advierte cómo se divierten imitando algún passage de glosa, o jugueteando sin imitación, o discurriendo de mil modos posibles; hasta que una dellas deteniendo la rienda de su curso, calla, aguardando pausa; para de nuevo comen- [fol. 1v] çar con nuevo intento su discurso, o con el mismo repetido por diverso estilo de acompañamiento. El qual modo procuran imitar las otras voces aguardando ocasión de cláusula, ya callando la una, ya entrando la que avía callado, ya callando la otra ya acabando la última de imitar este segundo intento, o perficionar el primero repetido.

e) En las quales paradas o pausas, advierte assí mismo el buen discípulo la calidad de la cláusula, si fue acabada o acometida; si fue remissa o sostenida: el acompañamiento que tuvo, sobre qué falsa se intentó si se acabó sobre ella misma, o acometiendo otra de nuevo al acabarse.

f) Nota assí mismo, quando no queriendo usar de un mismo thema el autor, casa otro diferente con el primero, o esse mismo lo imita passivé, esto es: haziéndole que baxe lo que sube, y a la contra.

g) Advierte el tono y sus cláusulas devidas, y nota con la moderación que usa de las agenas, intentando gustosas disgresiones, saliéndose del tono por sus passos contados, y bolviendo por los mismos (o por otros) a entrarse en él.

h) Considera assimismo las especies que el tenor, alto y tiple comenten respecto del contrabajo, y assí mesmo las que el alto, y tiple respecto del tenor, y últimamente las que el tiple respecto del contralto, y desta consideración conoce la buena, y mala, la perfecta y imperfecta.

i) Nota la curiosidad y la licencia, la libertad y la falsa, el acompañamiento, y el intento della.

k) Nota el passage de la glosa, el ayre, la imitación propia, o de las otras voces, el passo ya largo y veloz, ya rebuelto y entrincado: el bocadito gustoso, el melindre, y el juguete, y otros mil sahinetes que la eminencia del arte descubre cada día.

l) Conoce (si ya es sabidor) los géneros y sus intervalos, las proporciones y sus números (materia en que se descubre la profundidad y latitud de la música).

m) Advierte el principio, medio y fin de los compases, y todo lo demás que dentro dellos se encierra, viendo dónde da y alça, qué voces dan a la par, y en qué lugar y parte de cada una de ellas.

n) Todo lo qual con grande dificultad, y al cabo de muchos años de estudio alcançamos a hazer en canto de órgano los maestros, aviendo muchos, que ni aún en toda su vida pueden alcançar a



comprender quatro vozes llanas de repente; alcançando a verlas y entenderlas (no sólo llanas, pero lo que más es) glosadas, discípulos de muy poco tiempo de estudio.

o) Estos bienes y otros muchos, emos recebido y reciben los discípulos, de la cifra: y con todo esso no falta quien no sienta mal de ella; consuelo grande para mí, si le sucediere lo mismo a mi libro; pero vergüenza, y confusión para los mordazes, si aviendo derramado su veneno, permaneciere la cifra y mi libro en perpetua memoria de los bien intencionados, a los quales tan solamente encamino todo quanto en él se contiene, y en particular las advertencias siguientes [...]”.

La parte inicial del texto (a) contiene una particular descripción de la cifra, no de sus términos técnicos, que aparecerán en el *Arte de cifra*, sino de sus atributos prácticos y morales. Aquí, salen a relucir conceptos que ya conocemos por otras fuentes. La “grande humanidad y misericordia” de los maestros hacia los discípulos es tema tratado por fray Juan Bermudo y por Luis Venegas de Henestrosa, que se refieren a la caridad cristiana como una virtud imprescindible en el proceso de enseñanza<sup>225</sup>. Por otra parte, uno de los objetivos de la cifra es facilitar el camino en el estudio de la música instrumental, no sólo desde el punto de vista del volumen conceptual a aprehender y a conservar en la memoria, sino también desde el punto de vista del tiempo invertido en ese mismo proceso. Así, Bermudo se refería a la eficiencia de la cifra para “poner de repente”, mientras Venegas de Henestrosa elevaba la cuestión del ahorro de tiempo a la categoría de emblema en su *Libro de cifra nueva*. Todo ello, sin que la música, al cambiar de formato escrito, “perdiese un punto de sus quilates”, según Correa.

Seguidamente, se presenta una abreviada historia de la cifra en España (b), refiriéndose a los sistemas alfabéticos y a otros sistemas “con números de guarismo y castellano”. Éstos debían ser, en contraste con “este género de cifra que oy tenemos”, sistemas numéricos de tipo continuo, con cifras arábigas o romanas, “con diversos accidentes y señales” añadidos. Recordemos que los tres tipos de sistemas aparecen descritos en la *Declaración de instrumentos musicales* de fray Juan Bermudo<sup>226</sup>. Pasado el tiempo, también fray Pablo Nassare intentará presentarnos una historia de la cifra en su *Escuela música* de 1723-4, pasando revista a diversos sistemas utilizados desde antiguo<sup>227</sup>.

Pero el asunto esencial del texto de Correa, que justifica de por sí este *Prólogo en alabanza de la cifra*, es el considerar el sistema numérico cíclico hispano, la “cifra nueva” según el calificativo de Venegas de Henestrosa, “tan fácil, y juntamente tan perfecto, que no puede aver otro que le exceda”. En verdad, hay que admitir que este sistema se revela como uno de los más eficientes jamás inventados, a juzgar por su difusión y permanencia temporal, desplazando casi por completo al resto de cifras “antiguas”, según se ha comentado en otros lugares<sup>228</sup>. Sin embargo, como sabemos, esta cifra compartirá tiempo y espacio en el ámbito hispano con los formatos en partitura<sup>229</sup> que Correa evidentemente también conoce, al menos a partir del ejemplar de las *Flores de musica* de Rodrigues Coelho que maneja. Por desgracia, desconocemos si Correa pudo tener también acceso a otros sistemas notacionales no hispanos, como las tablaturas alfabéticas norteeuropeas o las intabulaturas italianas para tecla.

<sup>225</sup> Para las referencias cruzadas, consúltense los capítulos Venegas y Bermudo.

<sup>226</sup> Para una descripción detallada de estos sistemas, véase Bermudo, IX.

<sup>227</sup> Véase Nassarre.

<sup>228</sup> Parte I, apartado IV.1; parte II, apartado I.3.1.

<sup>229</sup> Parte II, apartado I.3.1.

La superioridad de la cifra como sistema notacional reside, según Correa, en su capacidad para mostrar de forma simple y sincronizada, sobre una sola pauta y de un solo golpe de vista, los elementos que definen la trama contrapuntística de la composición y su estructura formal (d-m). La dilatada sección del prólogo que Correa dedica a este asunto es síntoma de la importancia concedida a la comprensión de estos aspectos en la *Facultad orgánica*. Recordemos que la obra se abre con una presentación de novedades cuyo marco teórico se esboza en las “Advertencias” preliminares. Es en los prologuillos correspondientes a cada tiento, convenientemente secuenciados en el orden de dificultad, donde Correa presenta la descripción de los aspectos que definen cada composición en términos de modo, género, tiempo, compás, proporciones y otros parámetros asociados. Según se ha dicho, el ciclo descriptivo y formativo se cerraría mediante la publicación del libro de “casos morales de música”, verdadera herramienta analítica para la composición que permitiría al tañedor avanzar hacia la excelencia en su facultad.

Así, la cifra permite una observación, comprensión y análisis por parte del tañedor y del compositor del principio y forma del estilo imitativo (d, f)<sup>230</sup>, del uso de las consonancias y disonancias (h) en el contexto métrico de la composición (m), de la calidad de las cláusulas (e) dentro del contexto modal y de la posible conmixti6n (g), así como de la adscripci6n de cada composici6n al correspondiente género (l), propiedad que se relaciona con “las proporciones y sus números (materia en que se descubre la profundidad y latitud de la música)”, esto es, de las características interválicas modales que desembocan en el problema del temperamento, tal como lo habían explicado detenidamente fray Juan Bermudo en su *Declaraci6n de instrumentos musicales* y Francisco Salinas en su *De musica*, una de las fuentes de referencia para la obra de Correa.

En funci6n de esa comprensi6n de la obra en sus aspectos tanto generales como íntimos, el tañedor o compositor “nota la curiosidad y la licencia, la libertad y la falsa, el acompañamiento y el intento della” (i) y avanza progresivamente hacia una percepci6n de la obra que es ya más sensitiva que racional: “nota el passage de la glosa, el ayre, la imitaci6n propia, o de las otras voces, el passo ya largo y veloz, ya rebuelto y entrecado: el bocadito gustoso, el melindre, y el juguete, y otros mil sahinetes que la eminencia del arte descubre cada día” (k). En efecto, esta sección del texto tantea hacia la expresi6n de caracteres que ya no dependen en exclusiva de los procedimientos técnicos asociados a la composici6n antes enumerados. Antes bien, Correa intenta delimitar una parcela gobernada por la percepci6n subjetiva, ligada, por tanto, al afecto y que recuerda vivamente a aquellos conceptos como donaire y melindre asociados a la manera de tocar de Peraza que se describen en el manuscrito de Segovia, completando las observaciones de Francisco Pacheco que ya comentamos arriba<sup>231</sup>.

<sup>230</sup> Aquí, los términos modernos pluritemático o monotemático se han utilizado frecuentemente para describir los procedimientos de composici6n del tiento, en Correa y en otros autores. No es nuestro objeto entrar en el estudio de esta cuesti6n en este lugar, pero digamos de momento que ambos términos se revelan claramente insuficientes para la definici6n de los principios formales del contrapunto en la obra de Correa. En la *Facultad orgánica* se avanza desde las estructuras asociadas al tiento imitativo de la generaci6n de Cabez6n, esencialmente semejantes a las de la fantasía para vihuela y al modelo del *ricercar* para tecla, hacia formas condensadas de fuga con contrasujeto en combinaci6n simultánea de *rectus* e *inversus*, prácticamente desconocidas en el repertorio de otros autores del mismo periodo.

<sup>231</sup> Véase apartado I.2. y capítulo Segovia, I.

Todos los aspectos observados, descritos, analizados y comprendidos “con grande dificultad, y al cabo de muchos años de estudio alcançamos a hazer en canto de órgano los maestros, aviendo muchos, que ni aún en toda su vida pueden alcançar a comprehender quatro voces llanas de repente” (n). Mediante la cifra, según Correa, todo ello queda al alcance de “discípulos de muy poco tiempo de estudio”.

De paso, recordemos que ya en 1557 Venegas de Henestrosa apuntó a los beneficios que el uso de la cifra podría aportar al culto divino, en un momento de dinámica y rápida expansión de la Iglesia y con una notable carencia de organistas para el servicio litúrgico. Casi setenta años después de la edición del *Libro de cifra nueva*, Francisco Correa puede dar cuenta de los resultados de la apuesta notacional y pedagógica de Venegas (c): la cifra “a sido tan útil y provechoso al culto divino, y servicio de la santa Iglesia católica, que en donde quiera que se a usado a obrado maravillosos efectos: haziendo que personas tiernas y de poca edad, alcancen en breve tiempo, lo que en otros siglos, aún no se conseguía con largos años de estudio”. Esos servicios seguirán rindiéndose hasta bien entrado el siglo XVIII, como atestiguan las fuentes hispanas conservadas.

A pesar de las manifiestas ventajas de la cifra en la determinación de los procesos de aprendizaje de la tecla y de la composición, dentro y fuera del marco litúrgico, Correa siente la necesidad de ponerse a salvo de los críticos al final de su prólogo, pues “no falta quien no sienta mal de ella” (o). El triunfo de la cifra como sistema notacional vendrá determinado por su grado de eficacia, por su capacidad para desplazar a otros sistemas gráficos en la práctica musical, por su difusión geográfica y por su simple permanencia en el tiempo. Como sabemos, en el caso de la cifra hispana para tecla, esa victoria sólo sería parcial, pues a mediados del siglo XVIII este sistema irá cediendo terreno a la notación en partitura de teclado sobre dos pentagramas. Sólo la progresiva recuperación de la cifra, desde los pioneros trabajos de transcripción de Gottfried Ritter<sup>232</sup>, Felipe Pedrell, Higinio Anglés, Macario Santiago Kastner y Charles Jacobs de las obras de Cabezón, Venegas de Henestrosa y Correa ha permitido volver a situar apropiadamente la cifra hispana en la perspectiva de la historia de la notación occidental, aunque todavía no haya recuperado por completo su primitiva función como medio de representación de la música para el tañedor actual.

### III.2.- El *Arte de poner por cifra*

El *Arte de poner por cifra* que sucede a las *Advertencias* entre los textos introductorios de la *Facultad orgánica* no es la típica “declaración de cifra” que encontramos en otros impresos. Además de la descripción del sistema utilizado en el libro, que no es sino la cifra cíclica hispana que conocemos ya por los libros de Venegas de Henestrosa y Cabezón, según se ha dicho, Correa incluye aquí las instrucciones prácticas para “poner” la cifra en el instrumento de teclado, con nociones sobre digitación en posturas y carreras tanto ordinarias como extraordinarias, reparto de la polifonía entre las dos manos, tipología y uso de los ornamentos, además de otros detalles de interés para la interpretación.

<sup>232</sup> JAMBOU, Louis: “August Gottfried Ritter (1811-1885). Un eslabón en la transmisión de la música antigua”, *NASS*, 24, 2008, p. 97-105.

Acaso el aspecto más interesante del *Arte de poner por cifra* para lo que aquí nos ocupa sea la adscripción de los signos de la cifra a los géneros diatónico, cromático y enharmónico, cuestión en la que Correa confiesa apartarse de la doctrina de Francisco Salinas<sup>233</sup>. No nos interesa aquí la discusión teórica sobre el particular, pero sí presentar la distribución y terminología que propone Correa, por cuanto será la base para la adscripción de cada una de las piezas de la *Facultad orgánica* a un determinado género, tal como se explica en el punto segundo de las *Advertencias*. Pero, sobre todo, porque esta clasificación nos llevará de inmediato a una discusión sobre los ámbitos cromáticos y diatónicos de la cifra en relación con la conformación del teclado.

En principio, según Correa, pertenecen al género diatónico las cifras que corresponden a las teclas “blancas”, correspondientes a los signos diatónicos:

“Los signos de el órgano, del género diatónico, son beinte y siete y estos se parten en cinco partes: en tres signos sograves, en siete graves, en siete agudos, en siete sobreagudos, y en tres agudísimos”<sup>234</sup>.

Por su parte, los signos del género cromático, correspondiente a las teclas “negras” se clasifican en “blandos” y “duros”:

“Los signos, o teclas de el Organo de el segundo género, Cromático blanco, o ascendente: son seys, dos graves, dos agudos, y dos sobreagudos, y son las teclas negras de befabemi, y elami, y señalánse con bemol, como se sigue: llámase ascendente, porque forma sus diathesaronos subiendo [...] Los signos de este mismo género, cromático duro, o descendente, son seys, los quales se an de contar al revés, esto es, descindiendo: porque de este modo forma sus diatesaronos este género, uno agudísimos, y dos sobreagudos, dos agudos, y uno grave, y todas son teclas negras de fefaut, y cesolfaut”<sup>235</sup>.

Nótese aquí la exclusión del signo sostenido de Gsolreut entre los del género cromático duro, aspecto concreto sobre el que Correa disiente de Salinas y de otros autores. Este signo será adscrito en la *Facultad orgánica* al género enharmónico duro:

“Los signos del género Enarmónico blando, ascendente: son el bemol de alamire, y el bemol de delasolre, y por carecer el órgano de ellos no los pongo aquí. Los signos de este mismo género Enarmónico duro, o descendente son tres, uno agudísimos, otro sobreagudo, y otro agudo: todos tres teclas negras, y sostenidos de Gesolreut”<sup>236</sup>.

Al final del *Arte de cifra* y cerrando los textos introductorios de la edición, encontramos un “Modo de templar el monacordio”. Este texto no es sino una instrucción práctica para la afinación del instrumento y no contiene elementos que permitan la descripción de un temperamento en concreto. De hecho, el proceso de afinación descrito por Correa, procediendo exclusivamente por octavas, resulta de aplicación en cualquier monacordio ligado por tres y por cuatro, según los modelos organológicos habituales durante los

<sup>233</sup> *Facultad orgánica*, Arte de poner por cifra, capítulo tercero, De los signos del órgano del género enarmónico, fol. 15: “Aunque en muchas cosas sigo al Maestro Francisco de Salinas: en esta opinión me aparto de la suya”.

<sup>234</sup> *Facultad orgánica*, Arte de poner por cifra, capítulo primero, De los signos del Organo del género diatónico, o natural, fol. 13.

<sup>235</sup> *Facultad orgánica*, Arte de poner por cifra, capítulo segundo, De los signos del Organo de el género Cromático, fol. 13v.

<sup>236</sup> *Facultad orgánica*, Arte de poner por cifra, capítulo tercero, De los signos de el órgano, del género Enarmónico, fol. 14.

siglos XVI y XVII, independientemente del temperamento en el que se encuentre afinado el instrumento<sup>237</sup>. De las instrucciones de Correa, lo único que puede deducirse con precisión es la extensión del teclado y la distribución de cuerdas y tangentes en su monacordio (tabla 6). Hay que suponer que el “monacordio chico” que Correa poseía en su casa para el estudio y ejercicio cotidiano<sup>238</sup> se adecuaría a este mismo modelo que, en definitiva, se pliega al “exemplo del monachordio común” presentado ya por Bermudo en su *Declaración de instrumentos musicales* de 1555<sup>239</sup>. Es éste un instrumento con teclado de 42 teclas, con octava corta (C, D, E, F, G, A-a’), y cinco notas alteradas en cada octava afinadas según las tradicionales *coniunctae* o “divisiones del tono” (B, Eb, F#, C# y G#) que están asociadas aquí, sin duda, a alguno de los temperamentos de tipo mesotónico descritos por Francisco Salinas en su *De música*, obra de referencia para Correa, según se dijo<sup>240</sup>.

Tabla 6: <i>Facultad orgánica</i> . Distribución de tangentes en el monacordio de Correa	
Par	Notas
1	C
2	D
3	E
4	F
5	G
6	A
7	B
8	H
9	c
10	c#
11	d
12	eb
13	e, f, f#
14	g, g#, a
15	b, h, c’, c#’
16	d’, eb’, e’
17	f’, f#’, g’, g#’
18	a’, b’, h’
19	c’’, c#’’, d’’
20	eb’’, e’’, f’’, f#’’
21	g’’, g#’’, a’’

El “Modo de templar el monacordio” sirve así de enlace entre el sistema de cifra usado en la *Facultad orgánica* y un medio instrumental concreto. Éste es aquí el del espacio doméstico y docente y no el del ámbito profesional eclesiástico que representa el órgano, primer destinatario de la música de la *Facultad orgánica*.

<sup>237</sup> Sobre todo ello, parte II, apartado IV.3.1. También, HOAG, Barbara Brewster: “A Spanish Clavichord Tuning of the Seventeenth Century”, *Journal of the American Musical Instrument Society*, II, 1976, p. 86-95.

<sup>238</sup> La existencia de este instrumento se deduce de la deposición de Juan Macías, sobrino y criado de Francisco Correa, en el pleito sobre las llaves de los órganos, en 1630. Citado en RAMÍREZ PALACIOS, Antonio: “El mundo del órgano de Francisco Correa de Arauxo en Sevilla...”

<sup>239</sup> BERMUDO, fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, fol. 62 y 62v.

<sup>240</sup> Sobre esta cuestión, véase parte II, apartado IV.

Hasta aquí, nada realmente excepcional, excepto el elemento discordante apuntado en cuanto a la adscripción del sostenido de Gsolreut al género enharmónico. Sin embargo, una exploración más en detalle de la música contenida en la *Facultad orgánica* nos conduce a reconocer este ámbito y modelo de teclado, como en otras ocasiones, como un mero marco teórico-práctico inicial. A partir de estas bases teóricas, técnicas, notacionales y organológicas, Correa parece querer desarrollar nuevas prácticas que tienen que ser amparadas por otros conceptos, por otros límites y por otros modelos.

#### IV.- La cuestión del ámbito

De entre las fuentes de música práctica que aquí se estudian, la *Facultad orgánica* de Francisco Correa es la única que incluye disquisiciones teóricas sobre el problema del ámbito modal. Esta discusión se desarrolla en dos niveles distintos. Uno, conforme a la práctica general, referido a los paradigmas modales que deben regir la composición polifónica; otro, más concreto, referido al problema del ámbito en las piezas de medio registro. Ambas cuestiones requerirán aquí separada consideración, pues sitúan a la *Facultad orgánica* en una doble perspectiva. Por un lado, como punto de inflexión en un proceso de evolución conceptual de la cuestión del ámbito en la música instrumental hispana que parece iniciarse en la primera mitad del siglo XVI. Por otro, como punto de arranque en el establecimiento de un marco teórico capaz de sustentar una práctica emergente, la del medio registro, de la que la *Facultad orgánica* actúa como indiscutible abanderada en los albores del siglo XVII.

No conviene olvidar en base a lo dicho más arriba que, en el caso de Correa, el establecimiento del marco teórico tradicional apoyado en la autoridad de graves autores sirve sólo como base para sustentar las innovaciones que su propio estilo impone. Esas innovaciones, que en primera instancia podemos considerar meramente técnicas, tendrán inmediatas consecuencias también a nivel estético. Por eso, la reivindicación que hace Correa de la independencia, de la maestría y de la eminencia del organista a través del desarrollo de su propio sistema de notación (la cifra), reclama consecuentemente la ampliación del horizonte compositivo y de su propio marco teórico. En el caso de Correa, ese proceso avanza en la misma dirección que una parte de la teoría y de la práctica musicales a finales del siglo XVI y principios del XVII.

##### IV.1.- El ámbito diatónico: Desde el paradigma modal polifónico a la infinitud.

Los esquemas modales para la composición polifónica presentados por Correa en sus *Advertencias* se basan en un convencional ámbito de veintiún puntos diatónicos para cada modo: dieciocho puntos legítimos más tres de licencia en el tono auténtico y diecinueve legítimos más dos de licencia en el plagal<sup>241</sup>. Tales modelos se encuentran firmemente apoyados en los principios teóricos de la modalidad definidos siglos atrás en relación con las tesituras de la voz humana y son mantenidos como reglas de estricto cumplimiento a lo largo de todo el Renacimiento<sup>242</sup>. Sin embargo, en la definición del modelo, Correa se apresura a presentarnos las excepciones al paradigma:

<sup>241</sup> *Facultad orgánica*, Advertencias, Octavo punto y Noveno punto.

<sup>242</sup> Sobre la cuestión del ámbito modal en el repertorio hispano, especialmente JAMBOU, Louis: *Etude et traduction du traité musical contenu dans le "Livre de tientos y discours de musique pratique et*

“Este ámbito se entiende en lo llano tan solamente, porque en la glosa no se guarda esta regla, por quanto la glosa tiene licencia de salir destos límites, assí por lo agudo como por lo grave. Item en los finales; y aun en las cláusulas tampoco se guarda, por quanto la voz inferior puede, en estas ocasiones, ponerse en octava abaxo, para adorno y plenitud de el fenecimiento y cláusula; y desta licencia más goza el órgano, entre las otras muchas que goza, y gozan también todos los instrumentos”<sup>243</sup>.

Como puede verse, hay en este texto, de momento, una perfecta diferenciación entre música vocal e instrumental. El órgano y “todos los instrumentos” establecen un nuevo marco, en principio licencioso con respecto al ámbito, en virtud de la glosa, del adorno y de la plenitud de los fenecimientos y cláusulas.

Argumentos similares pueden encontrarse en algunos autores contemporáneos a Correa. De entre los tañedores compositores, entresaco, por ejemplo, la opinión de Giovanni Maria Trabaci en *Il secondo libro de recercate* de 1615:

“[...] E dare il termine a detti toni, che nel canto figurato non passino venti, o ventidue voci al più, non è fatto per altro, se non solo per comodità di quanto può salire, e scendere la voce humana; ma se noi trattiamo in cose di sonare, godemo molte licenze più larghe, che non habbiamo in cose di cantare. Per esempio: Io farò una cantilena per un cimbalo, ò concerto di violini, ò d'altri instromenti i quali ricercano una musica di consonanze lontane per lo effetto dell'orecchio, questa cantilena la farò non solamente ventidue voci, ma cinquanta, se mi sara necessario, e secondo l'occasione che mi trasporta, e la scrivero con qualle chiavi si come più comodo mi torna, non per questo s'hà da notare, e dire ch'eschi fuor di tono [...]”<sup>244</sup>.

Remarco que, en el caso de Trabaci, esas licencias en cuanto al ámbito en la música instrumental afectan incluso al aspecto notacional, mediante el uso libre de las claves, difuminando aún más si cabe la relación existente entre éstas y el paradigma modal. Naturalmente, este detalle resulta irrelevante en el caso de Correa. Al utilizar la cifra como sistema de notación, queda inmediatamente abolida, al menos desde el punto de vista gráfico, esa relación entre claves y ámbito del modo. Es esta ausencia de claves, sin duda, un elemento de singularidad de la cifra frente a la notación en canto de órgano, confirmando un proceso de independización de la música instrumental con respecto a los modelos vocales tradicionales.

Conviene recordar, por otra parte, que la diferenciación entre ámbito auténtico y plagal en la composición polifónica fue siempre un asunto controvertido desde el punto de vista teórico y analítico. Por un lado, porque ambos tipos de ámbito coexisten en la propia composición, de forma alterna, en los pares de voces que forman tiple-tenor y altus-bassus. Pero también porque en la composición instrumental cada una de las voces puede extender su ámbito más allá de los límites teóricos del modo, abarcando así un “ámbito mixto” formado por la suma de los ámbitos auténtico y plagal. Estas circunstancias llevan muy pronto a la identificación del modo maestro y su

---

*theorique d'orgue intitulé science de l'orgue...* p. 8-16; JAMBOU, Louis: *Les origines du tiento*, París, Centre National de Recherche Scientifique, Centre Regional de Publication de Bordeaux, 1982, p. 35ss.; HOLLAND, Burnett: *Francisco Correa de Arauxo's "Facultad orgánica"..., A translation and study...*; HASTING, Karen J.: *Francisco Correa de Arauxo's "Facultad orgánica", with special emphasis on the "second tiento"...*

<sup>243</sup> *Facultad orgánica*, Advertencias, Octavo punto.

<sup>244</sup> TRABACI, Giovanni Maria: *Il primo libro de Ricercate, & altri varij Capricci, con cento Versi sopra li otto finali ecclesiastici per rispondere in tutti i Divini Officij, & in ogni sorte d'occasione*, Napoli, Giovanni Giacomo Carlino, 1615. Ed. facsímil, Firenze, Spes, 1984, p. 41.

correspondiente discípulo como una única estructura o tipo modal. A mediados del siglo XVI, es fray Juan Bermudo quien ofrece ya un testimonio claro de esta realidad en el mundo del tañedor:

“Ay quatro diferencias de modos, según práctica común en canto de órgano, conviene a saber primero, quarto, sexto y octavo. No hagan diferencia los principiantes entre primero y segundo, ni entre quarto y tercero, ni entre sexto y quinto, ni entre octavo y séptimo, pues que tienen un mesmo final, quasi las mesmas cláusulas, y entre tañedores así se practica, porque pocas vezes componen segundo, tercero, quinto o séptimo”<sup>245</sup>.

Lo expresado por Bermudo queda efectivamente ratificado por el análisis de las preferencias modales del repertorio conservado, como demostró el trabajo de Roig Francolí en torno a la música de Antonio de Cabezón<sup>246</sup>. En el caso de Correa, esas preferencias persisten, por ejemplo, en la elección de los tonos en los doce tientos más fáciles (XIII-XXIV, que son del 1º, 4º, 5º, 6º y 7º tonos con finales en D, E, C, F por bemol y A, respectivamente) así como en la mayor parte de las piezas de medio registro de la colección<sup>247</sup>.

En el prologoillo al tiento LII de la *Facultad orgánica*, Correa profundiza aún más en estos aspectos de la adscripción modal de la composición vocal e instrumental:

“Todas las obras de música se consideran de dos maneras, v.g. genérica o específicamente. Genéricamente es, considerarlas como tono, y específica es, considerarlas con tal tono, v.g. primero, o segundo, etc., maestro o discípulo; de modo que las que contienen son genéricas, y las contenidas específicas, y assí las que no se mezclan, diremos que son específicas, y estas (las más vezes) son las cantables; y las que se mezclan son genéricas, y estas son las tañibles, porque contienen las especies de tonos, maestro y discípulo, discurriendo por sus términos”<sup>248</sup>.

Es esta concepción de la modalidad instrumental como “genérica” una de las bases sobre las que se desarrollará el principio de clasificación de los modos sólo de acuerdo con su final, en un proceso que se irá verificando, de manera muy irregular, a lo largo del siglo XVII<sup>249</sup>. Pero, de momento, la clasificación de las composiciones en “genéricas” y “específicas” por parte de Correa nos lleva a la consideración del modo en una doble perspectiva. En el sentido tradicional, el modo actúa como un molde que da forma a la obra, determinando sus ámbitos, intervalos y cláusulas, hasta el punto de provocar una identificación de continente y contenido. Esta forma conceptual “tiento-tono”, común al repertorio para tecla y vihuela del siglo XVI<sup>250</sup>, pronto se revelará demasiado estrecha para abarcar toda la variedad formal y estructural que ofrece la música de Correa y de otros autores de su época. Por eso, cabe también considerar la obra de modo “genérico”, cuando se desenvuelve en torno a las estructuras modales y no dentro de las estructuras modales. Se incorporan entonces a la composición los conceptos de conmixtión y de disgresión modal, así como la mezcla de géneros. Unos y

<sup>245</sup> BERMUDO, Fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, fol. 27r.

<sup>246</sup> ROIG-FRANCOLÍ, Miguel Angel: *Compositional theory and practice in mid-sixteenth century spanish instrumental music: the “Arte de tañer fantasía” by Tomás de Santamaría and the music of Antonio de Cabezón*, Ph.D., Indiana University, 1990, especialmente p. 117-118 y 144.

<sup>247</sup> Pueden contrastarse, al efecto, las tablas 3 y 4.

<sup>248</sup> *Facultad orgánica*, fol. 132.

<sup>249</sup> Sobre esta cuestión en España, entre otros, NELSON, Bernadette: “Alternatim practice in 17th-century Spain: the integration of organ versets and plainchant in psalms and canticles”, *Early Music*, XXII, 2, May 1994, p. 239-56. Véanse también mis comentarios en el capítulo Ajuda, II.

<sup>250</sup> Sobre esta cuestión, sobre todo, JAMBOU, Louis: *Les origines du tiento...*



otros son conceptos que el discípulo habría de adquirir, por cierto, conforme progresara a través de los grados tercero, cuarto y quinto de la *Facultad orgánica*.

Resulta interesante constatar cómo ese cambio de perspectiva con respecto a la relación “tiento-ono” no se verificó en el ámbito italiano con respecto a la relación “ono-ricercar”. El mismo prólogo “alli lettori” de *Il secondo libro de ricercate* de Trabaci que se está trayendo a colación resulta ilustrativo en este punto. Siempre refiriéndose a la cuestión del ámbito de veinte o veintidós voces correspondiente a cada modo, afirma:

“Questa è regola di prima scuola, e questo avvertimento, e sottigliezza si dee tenere in un motetto, in un madrigale, e particolarmente in una ricercata scritta, come potrete veder in questi dodici modi del presente mio libro, che così nella compositione, come anco nell’ordine vi s’è riguardato molto chiaro, e distintamente; ma in questa materia di versetti, ò fioretti (como dimandargli vogliamo) ò in una canzona francese, gagliarde, partite diverse, ò in una toccata non si dee riguardar che scenda, ò che saglia più del ordinario, mi basta ch’io non eschi fuor di tono, e vi lasci in tono”<sup>251</sup>.

Aquí, por tanto, el *ricercar* se rige aún por los mismos preceptos modales que el motete o el madrigal. Es considerado “ono” en sí mismo y, como tal, es designado “específicamente”, que diría Correa. Desde este punto de vista, el *ricercar* queda así desgajado del grupo de formas “libres” del mundo instrumental italiano de principios del siglo XVII, donde tienen cabida el verso, la *canzona*, la *gallarda*, la *partita* o la *toccata*, igualmente presentes en el libro de Trabaci.

Sin duda, la designación del tiento y de otras obras de manera “genérica”, mediante la mezcla de los tonos maestros y discípulos y el uso de la conmixción, de la disgresión modal y de la mezcla de géneros, impondrá un nuevo marco teórico para el tiento, más allá de su mera designación modal específica, alejándolo, al mismo tiempo, del modelo del *ricercar* coetáneo.

Todas estas cuestiones merecerían un estudio más detallado en otra ocasión. Por el momento, vayamos al asunto que aquí nos interesa: ¿Qué implicaciones tendrá la aplicación de ese nuevo marco teórico en la cuestión del ámbito?

Desde el punto de vista de Trabaci, en los modelos de música instrumental, excluido el *ricercar*, parece bastar que la composición “vi lasci in tono”, es decir, que termine en la final que corresponde a su tipo modal. Por lo demás, “non si dee riguardar che scenda, ò che saglia più del ordinario”, lo que elimina cualquier tipo de límites en cuanto al ámbito en la composición instrumental, según se ha dicho arriba. En el contexto hispano, esta idea viene expuesta ya, con extraordinaria clarividencia, en la *Declaración de instrumentos musicales* de fray Juan Bermudo: “Cosa grave fuera si la anchura y largueza de la Música se resumiera en veynte letras, o en treynta”<sup>252</sup>, para añadir más tarde:

“Hablando para hombres, que saben comer el manjar sólido de las profundidades de la Música, no ay letras ni signos (ya que se admitten) determinados, sino que la Música es circular. Entiendo esto, que como el círculo no tiene principio ni fin, assí no ay principio ni fin de letras o signos. De tal manera comiença la mano de la Música en gamaut, que pudiera principiar en

<sup>251</sup> TRABACI, Giovanni Maria: *Il primo libro de Ricercate...*, p. 41.

<sup>252</sup> BERMUDO, fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, libro tercero, capítulo II, De los signos, fol. 32r.

Ffaut, o en qualquier otro signo. De tal forma acaba en ala, o en eela, que pudiera concluir en otro signo. Fue ficción (y buena) para niños, la qual imitó el orden que los griegos tenían en las consonancias de sus cuerdas, conviene a saber proceder por diatessarones. A esta razón favorecen las teclas del monachordio, que comenzando quatro signos abaxo de gamaut viene a ser octava de Cfaut, y arriba de eela tiene otras tres teclas. De forma, que el monachordio comunmente tiene veynte y siete signos. Como estos se ponen en el dicho instrumento, se podrían poner infinitos, si bozes, o braços uviessse para los alcaçar”<sup>253</sup>.

A decir verdad, la idea de circularidad en la música que expresa Bermudo tiene su precedente en la *Lux bella* de Domingo Marcos Durán, quien insiste sobre la cuestión tanto en el *Comento* como en la *Sumula de canto de órgano*<sup>254</sup>. En efecto, Marcos Durán presenta, al inicio de su *Lux bella*, un gráfico convencional de la distribución de los veinte signos de la mano guidoniana, pero termina su exposición con la presentación de una extraordinaria “figura spherica” que subtitula “summa de música” y que “contiene ambas las antecedentes, demostrando la música proceder en una linea continua circular”<sup>255</sup>.

La cuestión de la circularidad o infinitud del ámbito reaparecerá más tarde entre las “curiosidades y antiguallas en música” que incluye Pietro Cerone en su *Melopeo* de 1613<sup>256</sup>. En su texto, cita explícitamente el *Lux bella* de Marcos Durán como fuente, mientras glosa, al mismo tiempo, la *Declaración* de Bermudo. Lo interesante del testimonio de Cerone es que, en otro lugar, pretende aplicar la misma idea incluso al canto llano a partir del modelo del canto de órgano: “Noten que estos veynte signos o voces pueden ser treynta, quarenta y quantos quissieren, bolviéndolos a referir quando quissieren augmentar la cantoría, como acontece en canto de órgano”<sup>257</sup>, algo que choca, naturalmente, con los límites físicos de la voz humana que sirvieron históricamente para fijar el ámbito modal. Finalmente, en nota al margen de este texto, Cerone remite a la anterior cita del capítulo de las “curiosidades y antiguallas”, señalando entonces, de forma sintética, el verdadero fondo de la cuestión: “La mano [guidoniana] no tiene fin”<sup>258</sup>.

Resulta importante apuntar que el elemento común en la idea de circularidad e infinitud del sistema musical que presentan tanto Marcos Durán como Bermudo o Cerone radica

<sup>253</sup> BERMUDO, fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, libro tercero, capítulo II, De los signos, fol. 32r.

<sup>254</sup> MARCOS DURÁN, Domingo: *Lux bella*, Sevilla, Cuatro alemanes compañeros, 1492; MARCOS DURÁN, Domingo: *Comento sobre lux bella*, Salamanca, 1498; MARCOS DURÁN, Domingo: *Sumula de canto de órgano, contrapunto y composición vocal y instrumental, práctica y speculativa*, Salamanca, ca.1540. Ed. facsímil Viejos Libros de Música, Joyas Bibliográficas, vol. 1, 2 y 3, Madrid, 1976. Para una visión de conjunto, BARRIOS MANZANO, M<sup>a</sup> del PILAR: “Domingo Marcos Durán, un teórico musical extremeño del Renacimiento. Estado de la cuestión”, *RMS*, XXII/1, 1999, p. 91-127. Para una discusión sobre la “figura spherica” de Marcos Durán en el marco de la solmisación heptacordal, puede verse el capítulo *Arte* 1649, apartado II.4.

<sup>255</sup> Creo que no puede descartarse una posible relación entre la propuesta de Marcos Durán y la idea de la esfericidad terrestre, teniendo en cuenta el lugar y año de publicación del *Lux bella* (Sevilla, 1492). De modo semejante, la vuelta al mundo de Elcano vino acompañada de un experimento de modulación a través del círculo de quintas por Andrian Willaert en 1519. Sobre este particular, LOWINSKY, Edward: “Willaert’s Chromatic Duo Reexamined”, *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekwetenschap*, 18, 1956, p. 1-36.

<sup>256</sup> CERONE, Pietro: *El Melopeo*, libro II, capítulo XXXXVI, Si pueden ser más o menos de las xx letras en la mano, p. 275.

<sup>257</sup> CERONE, Pietro: *El Melopeo*, libro III, capítulo VII, De los signos o posiciones, p. 340.

<sup>258</sup> CERONE, Pietro: *El Melopeo*, libro III, capítulo VII, De los signos o posiciones, p. 340.

en que éste se desarrolla en forma cíclica a partir de la serie de siete signos presentes en la octava (g, a, b, c, d, e, f) y no a partir de la estructura hexacordal de la solmización guidoniana (ut, re, mi, fa, sol, la) o del Gamaut. Los tres autores se alinéan así en las filas de aquellos cuyas propuestas ayudaron a fraguar el sistema de solmisación heptacordal a lo largo de los siglos XVI y XVII<sup>259</sup>.

Aunque el uso cíclico de los siete signos está asociado por definición a los sistemas de tablatura alfabética, de uso bien antiguo, parece ser Bermudo el primer autor que presenta de forma combinada los conceptos de circularidad y la notación alfabética heptacordal. Esta asociación de ideas le servirá para proponer la ampliación el ámbito ordinario de la mano guidoniana. Lo hará primero en el *Arte tripharia* de 1550, hasta los 28 signos, presentando la figura de un dedo índice con los siete signos repetidos cuatro veces, grabado que sustituye en el libro a la habitual mano de Guido<sup>260</sup>:

“El arte de canto de órgano según los instrumentos tienen necessidad se deve practicar en siete letras y signos, los quales quedan puestos en un dedo de la mano superior. Y para que tractemos tantos signos, quantos el monachordio deve tener, conviene dezir las dichas letras quatro vezes. Comiença el órgano en la octava de Cfaut, y deve allegar a la octava arriba de bbfabbbmi sobreagudo. Dando quatro bueltas al dedo, quedarán los signos en figura spherica, o circular”<sup>261</sup>.

El “dedo de Bermudo” reaparece en el libro segundo de la *Declaración de instrumentos musicales* apoyado por el mismo texto<sup>262</sup>. Sólo más tarde, en el libro tercero de la *Declaración*, se llega más lejos, asociando a la repetición cíclica de los siete signos el concepto de infinitud del círculo, lo que deja atrás completamente el modelo de la mano de Guido como estructura del ámbito modal.

A la luz de lo expuesto, parece claro que, ya a mediados del siglo XVI y al menos en el caso de Bermudo, las limitaciones del ámbito en el paradigma modal instrumental sólo tienen por objeto el establecimiento de un marco teórico-práctico para la enseñanza en el ejercicio de la composición-improvisación. En cierto modo, esos límites o moldes no son sino una herramienta para evitar que el tono salga de su cauce en manos de discípulos poco diestros<sup>263</sup>. Sin embargo, alcanzado un determinado nivel de maestría, en el que hay que situar a Correa sin duda, la eliminación de los límites impuestos por el ámbito modal y la aplicación del concepto de circularidad, nos llevaría a considerar la extensión máxima del teclado como único elemento limitador en el procesos de improvisación, composición y ejecución de la música para tecla. Será éste un límite estrictamente físico, asociado a la realidad organológica, pero amparado en un marco teórico que, en definitiva, viene definiendo el ámbito musical como infinito.

Es éste mismo concepto de ámbito equiparado a la limitación física del modelo organológico el que saca a relucir Cerone cuando, glosando a Lodovico Zacconi, se

<sup>259</sup> Toda esta cuestión se aborda por extenso en el capítulo *Arte* 1649, apartado II.4.

<sup>260</sup> Para una discusión sobre el aspecto simbólico de este grabado, ver *Arte* 1649, II.4.

<sup>261</sup> BERMUDO, fray Juan: *Arte tripharia*, De los signos que usa el canto de órgano en los instrumentos, fol. 19.

<sup>262</sup> BERMUDO, fray Juan: *Declaración*, libro segundo, capítulo XIX, De los signos que usa el canto de órgano en los instrumentos, fol. 25v.

<sup>263</sup> En este sentido, el caso es comparable a las reglas de ámbito o tésitura a las que se somete al alumno en los ejercicios tradicionales de Armonía o de Contrapunto, por ejemplo, todavía en la actualidad.

refiere a aquellos instrumentos que “con las limitaciones terminan sus voces”<sup>264</sup>. Según Cerone, éstos “no solamente son los órganos, los claviórganos, los regales, los clavicémbalos, los monachordios, y las spinetas, mas también las chirimías, las flautas, y otros, porque tienen los confines terminados en manera tal, que no tienen modo para passar más adelante en la formación”. Estos instrumentos son comparados con aquellos en los que “por particular industria y habilidad del perfecto y ecelente tañedor [...] se pueden dar otras voces de más”, excediendo así su ámbito natural y ordinario.

En este contexto, la necesidad de exploración de los límites agudo y grave desde el punto de vista del *instrumentarium* disponible y de la práctica del instrumentista justifica que diversos tratadistas al filo de 1600 se afanen en presentar tablas completas de las tésituras o ámbitos de cada una de las familias instrumentales. Así, es el caso de Ludovico Zacconi y su “Universal demonstrazione di quanto vadino alto & basso tutti gl'istrumenti musicali” en su *Prattica de musica* de 1596<sup>265</sup>, de Pietro Cerone y su “Demostración universal” en *El Melopeo* de 1613<sup>266</sup> o de Michael Praetorius y su “Tabella universalis aller blasenden und besaitteten instrumenten” en el *Sintagma musicum* de 1619<sup>267</sup>.

Como muestra de la orientación que la cuestión del ámbito había tomado ya a principios del siglo XVII, señalemos que las tablas de Praetorius, las más completas, ya sitúan los límites sonoros para los conjuntos instrumentales entre contraC y a’’, ofreciendo un ámbito extremo de cuarenta puntos diatónicos. No obstante, cuando nos referimos a un instrumento en particular, son los de tecla los que poseen un ámbito más extendido. Así lo advierte de nuevo Cerone, siguiendo igualmente a Zacconi:

“Adviertan el compositor y el maestro de capilla que no ay instrumento que tenga en sí más voces de los clavicémbalos, órganos y regales, quando son hechos con entera tastadura o juego de monochordio. Los quales instrumentos, tuviendo todos una mesma orden y divission, nombrarse han debaxo del nombre de Clavicémbalo, no como instrumento mayor y más noble, mas como aquel que se alarga más en las voces, tuviendo por ordinario cinquenta trastes”<sup>268</sup>.

Este ámbito extendido parece conferir a estos instrumentos ciertos quilates de perfección, ya que “por la comodidad grande de las voces, pueden servir a las composiciones, más que qualquiera otro instrumento”<sup>269</sup>. En otro lugar, refiere Cerone:

“La mayor parte de los Organos, Clavicémbalos, Arpycordios, Monochordios, Regales y Claviórganos son instrumentos que entre tonos y semitonos tienen 50 voces en la mayor cantidad, y algunos ay de 42 solamente”<sup>270</sup>.

<sup>264</sup> CERONE, Pietro: *El Melopeo*, libro XXI, capítulo IIII, Si todos los instrumentos tienen las voces reales, quales son los que pueden formar otras más de las propias y verdaderas, y con quales instrumentos se pueden tañer todas las partes, p. 1040-1041. El texto de Cerone está tomado de ZACCONI, Ludovico: *Prattica di musica utile et necessaria si al compositore per comporre i canti suoi regolatamente, si anco al cantore per assicurarsi in tutte le cose cantabili*, Venetia, Bartolomeo Carampello, 1596, libro IV, capítulo XLIIII.

<sup>265</sup> ZACCONI, Ludovico: *Prattica di musica*, libro IV, capítulo LVI, p. 218.

<sup>266</sup> CERONE, Pietro: *El Melopeo*, libro XXI, capítulo XXIII, p. 1062.

<sup>267</sup> PRAETORIUS, Michael: *Sintagma musicum*, II, *De organographia*, Wolfenbüttel, 1619. Ed. facsímil de Wilibald Gurlitt, Kassel, Bärenreiter, 1996, p. 18 y ss.

<sup>268</sup> CERONE, Pietro: *El Melopeo*, libro XXI, capítulo IIII, p. 1040-1041.

<sup>269</sup> CERONE, Pietro: *El Melopeo*, libro XXI, capítulo IIII, p. 1040-1041.

<sup>270</sup> CERONE, Pietro: *El Melopeo*, libro XXI, capítulo XXIII, Demostración universal de lo que suben y baxan los instrumentos musicales, p. 1063.

En el caso de los órganos, se refiere aquí Cerone, sin duda, a los instrumentos italianos con teclado desde contraF, cuya extensión solía alcanzar hasta el a'', con o sin el último g# (F\_, G\_, A\_ - g'', a'' o bien F\_, G\_, A\_ - a''), y que presentan, en efecto, 50 o 51 teclas. Este tipo de teclado se encuentra ampliamente documentado en la organería italiana ya desde la segunda mitad del siglo XV, asociado a la construcción de órganos basados en un *principale* de 20 pies. Representan un estadio ulterior de los teclados de cuatro octavas con extensión de 47 puntos (F, G, A - f'''), tipológicamente designados como de 5 o de 10 pies, según la dimensión del *principale*<sup>271</sup>.

El primer instrumento de 20 pies documentado, todavía conservado sustancialmente, es el construido por Lorenzo di Giacomo da Prato entre 1470 y 1475 para la basílica de San Petronio en Bolonia. Este instrumento marca el inicio de una nueva práctica que caracteriza tanto el arte de los organeros como el de los organistas italianos. Encontrará continuidad en los extraordinarios instrumentos de 24', como el órgano de Giovanni Maria Facchetti para la catedral de Piacenza de 1539 o los dos órganos de la catedral de Milán, construidos, respectivamente, por Giangiacomo Antegnati en 1541 y Cristoforo Valvassori en 1583. Una notable excepción en este grupo la constituye el órgano construido por Luca Blasi entre 1597 y 1600 para la basílica de San Giovanni in Laterano de Roma. Organo de 24', todavía perfectamente conservado, presenta un teclado con un ámbito de cinco octavas completas (F\_, G\_, A\_ - f'''), esto es, con 59 puntos, más siete teclas enarmónicas para d#/eb y g#/ab en cada octava<sup>272</sup>. La extraordinaria extensión de estos teclados permitirá al tañedor la interpretación del repertorio utilizando diferentes tesituras dentro del mismo instrumento, en rangos de 16', 8' o 4'<sup>273</sup>.

Con posterioridad, el teclado de 50 puntos, hasta a'', se convertirá en habitual también en instrumentos de 10 pies. El primer caso documentado parece ser el del órgano, también actualmente conservado, que Domenico de Lorenzo construyó para la iglesia de la Annunziata en Florencia entre 1509 y 1521. A partir de este caso, la práctica permanecerá en los órganos denominados de 12' hasta pleno siglo XVII.

Sólo los órganos de importancia menor mantuvieron en Italia teclados con la extensión de 38 o 39 puntos (F, G, A - g'', a'' o bien F, G, A - a''), ámbito que se corresponde con el del paradigma modal polifónico. A ellos se refiere todavía, en pleno siglo XVII, Antonio Barcotto en su *Regola e breve raccordo*<sup>274</sup> como órganos construidos

<sup>271</sup> Sobre esta cuestión, TAGLIAVINI, Luigi Ferdinando: "Considerazioni sugli ambiti delle tastiere degli organi italiani", *Studia organologica, Festschrift für John Henry van der Meer zu seinem fünfundssechzigsten Geburtstag*, Tutzing, 1987, p. 453-60. También, con documentos más detallados, varios de los artículos contenidos en *Gli Antegnati. Studi e documenti su una stirpe di organari bresciani del Rinascimento*, Oscar Mischiati (ed.), Bologna, Pàtron Editore, 1995.

<sup>272</sup> TAGLIAVINI, Luigi Ferdinando: "Considerazioni sugli ambiti delle tastiere... Sobre este y otros órganos romanos, también LUNELLI, Renato: *L'arte organaria del Rinascimento in Roma*, Olschki, Florencia, 1958 y CERA, Francesco: "Roman Organs and Frescobaldi's Organ Music", *Journal of the British Institute of Organ Studies*, 28, 2004, p. 148-64.

<sup>273</sup> Sobre esta cuestión, STEMBRIDGE, Christopher.: "Gli organi di S. Marco al tempo dei Gabrieli", en [comentario a CD] *Andrea Gabrieli & Giovanni Gabrieli. Intonationi, Toccate, Ricercari & Canzone*, Christopher Stembridge, órgano, Buccinasco, Sarx Records, 1995.

<sup>274</sup> BARCOTTO, Antonio: *Regola e breve raccordo per far render agiustati e regolati ogni sorte d'stromenti da vento, cioè organi, claviorgani, regali e simili*, Civico Museo Bibliografico Musicale, Bologna, sign. C-80, especialmente capítulos 9 y 10. Sobre este manuscrito, datable en torno a 1650-60, ver LUNELLI, Renato: "Un trattatello di Antonio Barcotto colma le lacune dell'Arte organica", *Collectanea historiae musicae*, I, 1953, p. 135-155. También PICERNO, Peter V.: "Antonio Barcotto's

“especialmente por organeros antiguos”, con teclados en F y entonación de 6’, que considera preferibles, aun faltándoles el *mi re ut*, a los instrumentos de 4’.

En este ámbito reducido de 38 puntos tiene cabida la mayor parte del repertorio compuesto a lo largo del siglo XVI que conocemos, y no sólo en Italia. Pero hay tres excepciones notables a esta regla que aparecen como perfectos ejemplos de la exploración de los límites del teclado extendido. Los dos *ricercari* de Marco Antonio Cavazzoni publicados en 1523<sup>275</sup> están compuesto respecto del ámbito completo de 47 puntos (F, G, A, - f’), y una *toccata* de autor anónimo publicada en la colección de Annibale Padovano de 1604 requiere el mismo ámbito, pero expresamente escrito en la octava de contraF (F<sub>-</sub> - f’)<sup>276</sup>.

Independientemente de esta tradición, determinados instrumentos italianos, con el fin de extender el ámbito hasta C en la octava grave, incorporaron, a partir de la década de 1540, el llamado “Mi re ut” o también “aggiunta a la spagnola”, denominación usada por vez primera en el contrato suscrito por Giovanni Maria Facchetti para la construcción del órgano de 16’ de la catedral de Cremona, en 1542-3. Este instrumento poseía un teclado de 53 puntos (C<sub>-</sub>, D<sub>-</sub>, E<sub>-</sub>, F<sub>-</sub>, G<sub>-</sub>, A<sub>-</sub> - g’, a’, esto es, con octava corta y sin el último g#)<sup>277</sup>.

De este modo, a partir de la mitad del siglo XVI, el ámbito de los teclados de los órganos en Italia estará en relación con la dimensión del *principale* y, por ende, con la dimensión del instrumento y su caja, estableciéndose cuatro tipologías básicas, que son las que genéricamente recoge Cerone en 1613:

- a) teclados de 53 o 54 puntos (C<sub>-</sub>, D<sub>-</sub>, E<sub>-</sub>, F<sub>-</sub>, G<sub>-</sub>, A<sub>-</sub> - a’, con octava corta, con o sin g#’) para instrumentos basados en el *principale* de 16’;
- b) teclados de 50 o 51 puntos (F<sub>-</sub>, G<sub>-</sub>, A<sub>-</sub> - a’, con o sin g#’) para los órganos de 12’ o 24’;
- c) teclados de 45 puntos (C, D, E, F, G, A - c’), con octava corta) para los de 8’ y también para órganos *ottavini* de 4’.
- d) teclados de 42 puntos (C, D, E, F, G, A - a’), más propiamente para instrumentos de 4’.

A partir del siglo XVII, la extensión de 50 puntos en la forma C, D, E, F, G, A - f’ se utilizó también, aunque de forma menos generalizada, en órganos de 16’. Esta misma disposición resultó habitual, junto a la de sólo 45 teclas, en claves y espinetas.

Llegados a este punto, conviene recordar que el tratado de Cerone, donde se resume de forma telegráfica esta información, fue accesible a Francisco Correa en algún momento entre 1613, año de su publicación en Nápoles, y las fechas inmediatas a la edición de su *Facultad orgánica*. Cabe preguntarse, por tanto, en qué medida pudieron haber influido

---

*Regola e breve raccordo*: a translation and commentary”, *The Organ Year Book*, XVI, 1985, p. 47-70.

<sup>275</sup> CAVAZZONI, Marco Antonio: *Recerchari, motetti, canzoni*, libro primo, Venecia, 1523.

<sup>276</sup> PADOVANO, Anibale: *Toccate et ricercari d'organo* (Venecia, 1604), edición de Klaus Speer, CEKM, 34, American Institute of Musicology, Hänssler-Verlag, 1969, p. 46.

<sup>277</sup> Para las referencias, siempre TAGLIAVINI, Luigi Ferdinando: “Considerazioni sugli ambiti delle tastiere...”

estas aseveraciones de Cerone acerca del ámbito de los instrumentos de tecla en los procesos de composición en los que estaba inmerso Correa durante aquel periodo. La pregunta es tanto más pertinente cuando, en efecto, localizamos en la *Facultad orgánica* indicios que apuntan hacia la utilización de modelos instrumentales extraordinarios para la composición de algunas de las piezas.

#### IV.1.1.- Ambitos excepcionales en la *Facultad orgánica*

Por cuanto se ha dicho, conviene considerar el asunto del ámbito en la música de Correa desde dos puntos de vista diferentes. En primer lugar, como paradigma modal en el sentido tradicional, conformando un marco teórico estrictamente preliminar para la composición. En segundo lugar, como extensión máxima del teclado en la que desarrollar la glosa y dar adorno y plenitud a los fenecimientos y cláusulas, usando la expresión del propio Correa. En la *Facultad orgánica*, esta extensión máxima corresponde, en principio, a un teclado ordinario de 42 puntos, con veintisiete teclas diatónicas y quince cromáticas (C, D, E, F, G, A – a’'), tal como ha quedado expuesto en el “Arte de poner por cifra”, ya analizado.

Sin embargo, un análisis detallado de las piezas contenidas en la *Facultad orgánica* revela la presencia de algunas obras que, aunque representadas dentro de los estrictos límites del teclado y cifra ordinarios, parecen amoldarse mejor, en virtud de su glosa amplia y desenvuelta, a teclados de extensión excepcional. Interesa aquí mostrar algunos de estos ejemplos y asociarlos no sólo con los textos de Cerone recién comentados sino con modelos organológicos concretos localizados en territorio hispano.

El elemento que señala estos posibles casos de glosa extendida es la aparición de saltos de séptima en la disminución que, lejos de quedar integrados en la línea general, rompen de forma inoportuna el discurso. Según Correa, este tipo de salto de séptima en glosa es “practicado entre varones doctísimos en las ocasiones que ellos saben”, tal como se dice en el prologuillo del tiento XLI, penúltima obra partida del grado tercero<sup>278</sup>. En el prologuillo del tiento siguiente (XLII), primera obra partida del grado cuarto, Correa avanza aún más en este asunto:

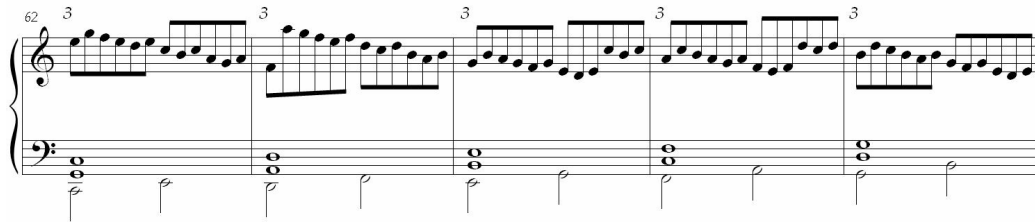
“[Estos saltos] y otros muchos, son usados y permitidos en el órgano, como los son también en la chirimía y corneta. Las ocasiones (entre otras) son dos: en imitación de pasage de glosa y en paso largo o muy largo, conforme la significación que se le quisiere dar, el qual, por no poderse hacer por signos inmediatos, se haze por los mediatos, significándolos por los semejantes en tales casos”<sup>279</sup>.

En los mentados prologuillos, Correa señala en concreto tres casos de salto de séptima en el tiento XLI (compases 57, 58 y 59) y otro en el tiento XLII (compás 20). Además, en este mismo tiento, destaca otros dos casos de saltos de sexta (compases 64 y 65) y uno de docena (compás 68). De éstos, el de docena está perfectamente amparado por la práctica general como un cambio de registro en la glosa, sin más consecuencias por ser intervalo consonante. El salto de “séptima” del compás 20 de tiento XLII es, en realidad, un salto de novena. Ocurre cuando, terminada una secuencia en el tiple en el alzar del compás, se inicia otra mediante un cambio de registro. En este sentido, el caso

<sup>278</sup> *Facultad orgánica*, prologuillo al tiento XLI, fol. 104v.

<sup>279</sup> *Facultad orgánica*, prologuillo al tiento XLII, fol. 107v.

se asemeja al del salto de docena recién descrito. Por su parte, los tres saltos de séptima del tiento XLI aparecen integrados en la glosa del intervalo de segunda del tiple. El modelo melódico se repite en progresión tres veces y, por tanto, se integra con normalidad en la línea general. Finalmente, los saltos de sexta del tiento XLII (ejemplo 1) se toman por un movimiento de tercera y quedan integrados en una secuencia melódica de bastante buen efecto. No obstante, el pasaje puede tomarse ya como uno de los casos de supuesto “ámbito extendido”, en el que “por no poderse hacer [la imitación de glosa en un teclado ordinario de 42 puntos] por signos inmediatos, se haze por los mediatos”.



Ej. 1: *Facultad orgánica*, tiento XLII, c. 62-66.

Pero, en realidad, ninguno de estos casos presenta exactamente las características que definen los saltos “inoportunos” a los que me refiero a continuación.

#### IV.1.1.1.- Ambito extendido en el bajo

En algunas piezas de la *Facultad orgánica* se localizan pasajes en los que se echa en falta una extensión suplementaria para los bajos, cuando la glosa aparece desvirtuada mediante la presencia de bruscos saltos de séptima. Un caso muy claro de ésto ocurre, por ejemplo, en el compás 51 del tiento XXXIII de medio registro de baxón. Aquí, una porción de la amplia glosa de la mano izquierda aparece desconectada de la línea general por la presencia de dos saltos de séptima, uno ascendente y otro descendente. La reconstrucción lógica de este pasaje reclama una extensión de la glosa hasta contraA (ejemplo 2)<sup>280</sup>:



Ej. 2: *Facultad orgánica*, tiento XXXIII, c. 49-53.

<sup>280</sup> Presento inicialmente la versión original y la versión extendida. El pasaje afectado va marcado con *claudator*. En los ejemplos sucesivos, prescindo de la versión original, fácilmente accesible.



En el tiento de baxón LX, la secuencia descendente del bajo que se inicia en el compás 67 queda igualmente desvirtuada por un salto de séptima que ocurre en el alzar del compás 68. La extensión de la glosa en la octava grave nos conduciría hasta contraH en el compás 69 o, si se prefiere continuar en la octava grave, hasta contraA y contraG en los compases 72 y 75 (ejemplo 3):

Ej. 3: *Facultad orgánica*, tiento LX, c. 66-75.

En el tiento de baxón LI, el salto de séptima ascendente en el bajo del compás 82 parece el resultado del arreglo de una glosa que debería llevarnos, de nuevo, hasta contraA en el compás 86 (ejemplo 4):

Ej. 4: *Facultad orgánica*, tiento LI, c. 82-86.

Situaciones semejantes a éstas se adivinan también en el tiento de baxón XXX, que parece reclamar contraH en el compás 24 y, tal vez, incluso contraA en el compás 70 si se toma la cabeza del redoble del compás 67 ya en la octava inferior. También, en el tiento XXXI, en cuya sección final las escalas aparentemente mutiladas de los compases 118-119 pueden llevarnos hasta la nota contraG si se reconstruye el pasaje como sigue (ejemplo 5):

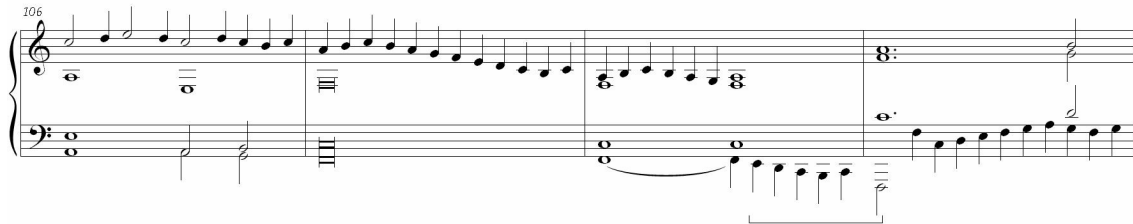


Ej. 5: *Facultad orgánica*, tiento XXXI, c. 118-130.

Hay también casos de este tipo a observar en tientos no partidos. Así, en el tiento III, por ejemplo, la glosa que inicia el bajo en el compás 116 se vuelve secuencial a partir del compás 118. Sin embargo, el modelo de secuencia ascendente se rompe por la presencia de un inoportuno salto de séptima descendente en el alzar del compás 119. Todo se resuelve satisfactoriamente si iniciamos el pasaje desde contraA en el compás 116, otorgando a la cláusula que se produce en ese punto el adorno y plenitud que requiere en su fenecimiento, que diría Correa, sobre todo teniendo en cuenta la posición excepcionalmente grave que presenta el tenor en el compás 114 (ejemplo 6):

Ej. 6: *Facultad orgánica*, tiento III, c. 114-121.

De forma semejante, en el tiento IV, la posición grave de tenor y altus en los compases 106-107 parece desembocar de forma abrupta en el alzar del compás 108, mediante saltos ascendentes poco justificables de todas las voces. Nótese que, en ese punto, incluso el bajo toma su glosa desde un salto de séptima, igualmente ascendente. Aunque la línea del bajo en el alzar del compás 108 podría tomarse como continuación de la glosa del tiple que viene desde el compás 103, creo que no puede descartarse que se esté dando por sobreentendida una extensión hacia los graves. Nos conduciría hasta contraF, signo que se alcanza en el momento en el que las voces superiores recuperan su tesitura normal, en el dar del compás 109 (ejemplo 7):



Ej. 7: *Facultad orgánica*, tiento IV, c. 106-109.

En el tiento IX, el salto de séptima ascendente que se encuentra en el bajo del compás 159 se justifica, en principio, por la ausencia de la nota F# en la octava grave del teclado ordinario. Restituido éste a su posición natural en la secuencia, habrá que aceptar que el bajo alcance contraH en el alzar del compás 160 (ejemplo 8):



Ej. 8: *Facultad orgánica*, tiento IX, c. 158-160.

Es importante apuntar que las versiones “extendidas” que venimos describiendo suponen la ejecución de estas piezas sobre un instrumento sin octava corta, extendido en la contraoctava hasta contraF (F<sub>-</sub>, G<sub>-</sub>, A<sub>-</sub> - a’’) o, al menos, con algún tipo de octava corta en la contraoctava (figura 1):

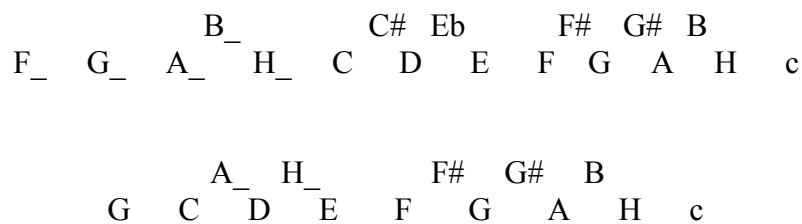


Fig. 1: Disposición de teclados con contraoctava.

De este modo, se dispone en todo caso de las notas cromáticas F# y G# de la octava grave, o incluso de C# y Eb en el caso del teclado desde contraF. En razón de ello, obsérvese que en el tiento IV, cuya necesidad de contraoctava ya hemos comentado, puede tocarse sin problema la tecla G# en el bajo en el alzar del compás 146, no indicado en el original pero requerido por el contexto (ejemplo 9):

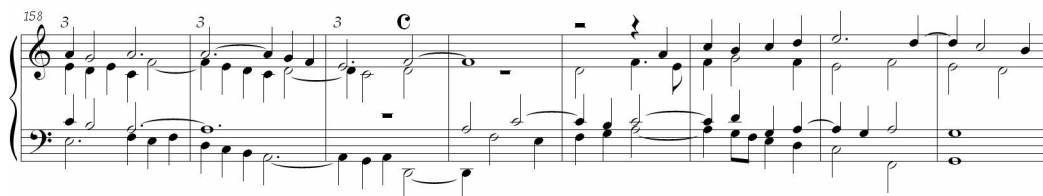


Ej. 9: *Facultad orgánica*, tiento IV, c. 243-247.

Lo mismo parece posible en el compás 146 del tiento LVI de dos bajones. Al ser ejecutado en un teclado extendido, se dispone de contraA para otorgar mayor plenitud a la cláusula del compás 134 y puede tocarse el G# grave en el compás 146, así como F# y G# en el compás 72.

Nótese que, en este caso, ninguna de las extensiones de décima que deben abarcarse con la mano izquierda en el tiento LVI sobrepasa las posibilidades técnicas impuestas por otras piezas de la colección<sup>281</sup>. Tampoco hay en el resto de piezas posiciones de la mano izquierda que resulten inalcanzables sin la octava corta, situación muy frecuente en otras obras de Correa. Antes bien, reconocerá el tañedor que las intrincadas glosas en las notas regrares que encontramos en los compases 99-100 del tiento III o en los compases 35-36 y 65-66 del tiento LX, por ejemplo, resultan de más fácil realización sobre un teclado de octava larga que sobre uno de octava corta.

La única objeción a lo que vengo diciendo podría encontrarse en el tiento IX, que sí presenta al menos una posición de octava corta en la mano izquierda, en el compás 164 (D-F#). Nótese, sin embargo, que este tiento de noveno tono “por el sostenido de fefaut” resulta ser una transposición tercera menor baja de una pieza que ordinariamente tendría que ir por el término de Alamire. Por este término natural, el pasaje “extendido” resulta perfectamente realizable sobre un teclado de octava corta, mientras que la extensión del compás 164 se convierte en una posición de décima mayor natural (F-A), de uso frecuente en otras piezas de la *Facultad orgánica*, según se verá (ejemplo 10):



Ej. 10: *Facultad orgánica*, tiento IX, c. 158-165. Versión transportada por Alamire.

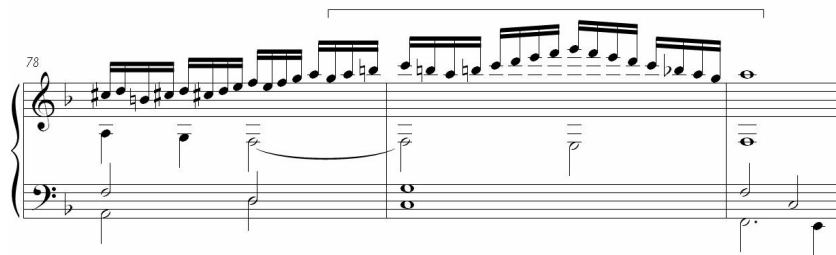
<sup>281</sup> Véase a este respecto, más adelante, apartado IV.4.

No obstante, también hay que hacer notar que, tañido por su término natural en Alamire, el tiento IX no es realizable si no se dispone de un teclado de 45 puntos, esto es, un teclado con octava corta cuyos tiples alcancen hasta  $c'''$ , en razón de las posiciones extremas del tiple en los compases 88, 123, 129-131 y 140. Como es sabido, este tipo de teclados también se documenta en el ámbito hispano a lo largo del siglo XVI<sup>282</sup>.

Esa extensión de veintinueve signos diatónicos, equivalente a un teclado de cuarenta y cinco puntos en total (C, D, E, F, G, A –  $c'''$ ), también se documenta al menos desde 1481 en el órgano construido por el maestro Teodorico en la catedral de León<sup>283</sup>. En comparación al teclado ordinario de 42 teclas, éste puede considerarse un teclado razonablemente extendido en los tiples.

#### IV.1.1.2.- Ambito extendido en el tiple

No sólo encontramos extensiones del bajo en las piezas de la *Facultad orgánica*. En otras ocasiones es una extensión del tiple la que se reclama. Así ocurre, por ejemplo, en el tiento XLIV de medio registro, en los compases 78-80, donde la glosa de la mano derecha presenta un extraordinario salto de novena que interrumpe abruptamente la secuencia iniciada en el compás 77. Convenientemente reconducido, el pasaje alcanzará la nota  $g'''$  (ejemplo 11):



Ej. 11: *Facultad orgánica*, tiento XLIV, c. 78-80.

Hay en el mismo tiento XLIV un caso aún más claro. La secuencia que inicia el tiple en el alzar del compás 96 se interrumpe inconvenientemente en el dar del compás 98 por un salto de séptima. De nuevo, la lectura lógica del pasaje nos llevaría hasta  $e'''$  o incluso  $a'''$  si se opta por seguir en esta tesitura en la cláusula de los compases 99-103 (ejemplo 12):

<sup>282</sup> Así, por ejemplo, dice Bermudo: “Los instrumentos que por mi industria se hazen, tienen los veynte y ocho signos, aunque el órgano de Baeça tiene veynte y nueve, según algunos instrumentos vienen de Flandes”. Sobre esta cuestión, véase Bermudo, VII.2.

<sup>283</sup> El contrato especifica con claridad que el teclado es “de ocho contras” y que hay 45 teclas en total: “Ytem que el dicho maestro Teodorico haga de nuevo unos órganos de diez e seis palmos, sin el pie ni el caño mayor, con toda su proporción e mestura de ocho contras fasta quarenta e cinco puntos de juego arriba, complidos de voces”. GARCÍA LLOVERA, Julio Miguel: *El órgano gótico español*, Zaragoza, Pórtico, 2009, p. 349-51.

Ej. 12: *Facultad orgánica*, tiento XLIV, c. 95-103.

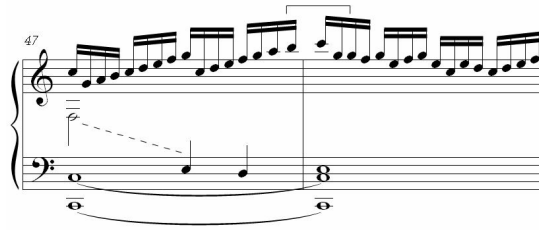
Se notará que Kastner, en su edición de la *Facultad orgánica*, ya llamó la atención sobre lo extraño de este pasaje, escribiendo una nota sobre la pauta en el compás 98: “o sea tiple 8<sup>a</sup> alta ad lib.”<sup>284</sup>.

Un caso muy semejante a éste se produce en el tiento XLV, también de mano derecha. En el compás 110, el tiple inicia una secuencia ascendente, truncada de nuevo por un salto de novena dos compases más tarde. La reconstrucción del pasaje nos conduce hasta e''' en el tiple, no volviéndose a la octava normal (*loco*) hasta el compás 117 (ejemplo 13):

Ej. 13: *Facultad orgánica*, tiento XLV, c. 110-117.

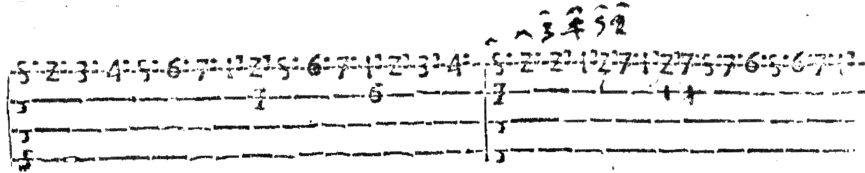
<sup>284</sup> El mismo Kastner ya observó este tipo de saltos y discutió pasajes semejantes a estos en obras de diversos autores hispanos en KASTNER, Macario Santiago: “I. Orígenes y evolución del tiento para instrumentos de tecla. II. Interpretación de la música hispánica para tecla de los siglos XVI y XVII”, *AnM*, XXVIII-XXIX, 1973-1974, pg. 11-154.

Una situación más compleja aparece en el tiento LVIII. En los compases 47-48, debería llegarse al menos hasta  $c'''$ , extensión ordinaria por los tiples de un teclado de 45 puntos, con el fin de evitar el impropio salto de séptima de la glosa (ejemplo 14):



Ej. 14: *Facultad orgánica*, tiento LVIII, c. 47-48.

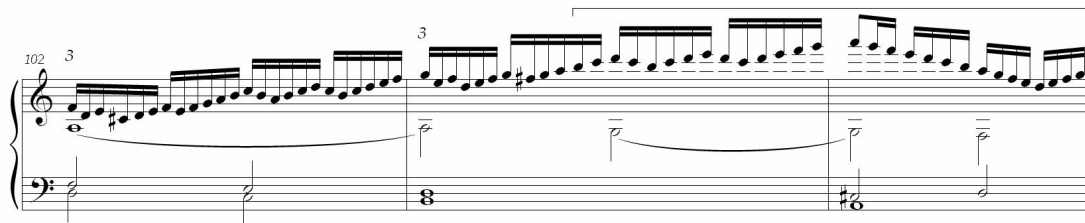
Así lo creyó también fray José Madaria cuando corrige y anota a su manera, sobre la pauta, el mismo pasaje en el ejemplar R-14069 de la Biblioteca Nacional de España en Madrid<sup>285</sup>, cambiando sustancialmente el itinerario de la glosa original (ilustración 2):



Ilustr. 2: *Facultad orgánica*, E:Mn, R-14069, fol. 155.

Corrección del pasaje del tiple en los compases 47-48 del tiento LVIII por fray José Madaria.

Sin embargo, la pieza parece invitar a continuar en la octava sobreaguda desde este punto hasta el compás 57. De todos modos, más tarde en la misma pieza se siente la necesidad de volver a la misma octava sobreaguda en la entrada del tiple del compás 74, con el fin de evitar la ruptura de la secuencia que se produce en el alzar del compás 83, ahora por la irrupción de un salto de novena ascendente. Siempre en el mismo tiento LVIII, Correa ensaya una nueva secuencia ascendente en el tiple a partir del compás 102, mutilada de nuevo por un salto de séptima descendente un compás más tarde. La versión extendida volvería a alcanzar la nota  $a'''$  (ejemplo 15):



Ej. 15: *Facultad orgánica*, tiento LVIII, c. 102-104.

Entre las piezas de lleno con problemáticas semejantes, entresaco el caso del tiento I. En los compás 58-59, la secuencia del tiple se interrumpe, de nuevo, por un abrupto salto

<sup>285</sup> Sobre estas anotaciones manuscritas, véase el capítulo *Addenda* a la *Facultad orgánica* en E:Mn.

de séptima descendente<sup>286</sup>. En mi opinión, el tiple puede continuar sin problemas en la octava superior, incorporando el alto a la mano derecha a partir del compás 68, hasta retomar *loco* en el alzar del compás 72 (ejemplo 16):

Ej. 16: *Facultad orgánica*, tiento I, c. 58-73.

Se notará que, en esta versión, mejora la conducción de la nota La del alto del compás 72. Considerada una resolución ficticia de la falsa suspensión anterior, es ahora la anticipación del La del alzar, en una forma idéntica a la que presenta el alto en el compás 64. Al mismo tiempo, mejora sensiblemente, en mi opinión, la comprensión de la trama polifónica de los compases 71-72, con el sujeto principal en síncope, que aparece con las voces cruzadas en la estricta lectura del original.

En el tiento XVI, “a modo de canción”, se encuentra una secuencia ascendente semejante a la anterior y con la misma problemática, entre los compases 148 y 155. Aquí, de nuevo, la tensión provocada por la secuencia y la sensación de climax que debe alcanzarse en el acorde aumentado del compás 155 es destruida al quebrar súbitamente la mano derecha séptima abajo en el compás 153, justo en el punto en el que ya no es posible continuar sobre un teclado ordinario. La reconducción del pasaje sobre la base de un teclado extendido nos conduce hasta d''' (ejemplo 17):

Ej. 17: *Facultad orgánica*, tiento XVI, c. 148-155.

<sup>286</sup> Repárese que, en el mismo punto, al dar del compás 59, tanto Kastner como Bovet transcribieron las voces de tenor y bajo erróneamente una octava más grave de lo indicado en el original, acentuando el defecto de la conducción. No así Bernal Ripoll en su edición.



En esta forma, el tiento “a modo de canción” parece adaptarse a un teclado de 47 teclas como mínimo (C, D, E, F, G, A – d’’) o, simplemente, a uno de 50 (C, D, E, F, G, A – f’), como requieren también los tientos I y XLV. En el resto de casos, es un teclado de 53 o 54 puntos (C, D, E, F, G, A – a’’) el que debe imaginarse si quieren acogerse estas glosas en su versión extendida.

Como vemos, las extensiones que se han descrito afectan a un número reducido de composiciones de la *Facultad orgánica*: los tientos llenos I, III, IV, IX y XVI; los tientos de medio registro de baxón XXX, XXXI, XXXIII, LI, LVI y LX más los tientos de medio registro de tiple XLIV, XLV y LVIII. Todas pertenecen a los grados segundo, tercero, cuarto y quinto de la escala de dificultad de Correa. No hay, por tanto, piezas del primer grado afectadas por esta problemática (tabla 7).

Tabla 7: <i>Facultad orgánica</i> . Piezas para teclados extendidos por grados de dificultad				
grado I	grado II	grado III	grado IV	grado V
	IV XXXIII LV	III IX XVI XXXI XLIV	I XXX LVI	LVIII LX LXII LXIII LXV

A estos casos habría que sumar aquellos en los que el tañedor avezado, a su mero arbitrio, quisiera otorgar mayor adorno y plenitud a algunas cláusulas o trasladar de octava algún pasaje en otras piezas. Pero, sobre todo, conviene considerar dentro de este grupo tres obras de la *Facultad orgánica* especialmente distinguidas por Correa. Se trata de los tientos LXII y LXIII más las glosas sobre *Guárdame las vacas* (LXV), que “se compusieron respectivamente de algunos órganos antiguos”. A éstas excepcionales obras conviene dedicar ahora nuestra atención.

#### IV.1.2.- Tres piezas compuestas “respectivamente de algunos órganos antiguos”

El prologuillo al tiento LXII de la *Facultad orgánica* sirve de presentación al grupo de cuatro obras en compás ternario de veinticuatro figuras al compás:

“Primeramente un tiento de primero tono, re y sol, por delasolre, de género diatónico. Yten, un tiento de medio registro de tiple de sexto tono fenecido en fefaut. Yten, una canción glosada, de octavo tono genérico, ut y sol por cesolfaut. Y últimamente diez y seis diferencias glosadas sobre el cantollano de las vacas. Todas (ecepto la canción) no tocan en cefaut, desolre, y elami sograves, que son los tres signos que se señalan con dos rasguitos, porque se compusieron respectivamente de algunos órganos antiguos, que carecen de los dichos tres signos”<sup>287</sup>.

Este específico destino instrumental es reiterado en el prologuillo al tiento LXIII de medio registro de tiple de sexto tono:

<sup>287</sup> *Facultad orgánica*, fol. 173v.

“Hízose respecto de algunos órganos antiguos que les faltan los tres primeros signos sograves, y assí se notará que no toca en ellos”<sup>288</sup>.

También, en el prologuillo a las diferencias sobre *Las vacas* (LXV):

“Son respectivamente hechas para órganos antiguos que su primer signo es fefaut grave alias retropolex: y assí no se toca en cefaut, desolre ni elami sograves”<sup>289</sup>.

La interpretación inmediata de estas indicaciones es que las notas C, D y E sograves del teclado no son utilizadas en la composición de estas tres piezas, para hacerlas ejecutables en un instrumento cuyo teclado comience sólo en F (*retropolex*), tal como están contruidos, según Correa, ciertos órganos antiguos.

Ese específico destino “para órganos antiguos” se equipara a otras especiales designaciones que encontramos en otras piezas. El tiento LX es “para tañido en realejos”, en virtud de su glosa muy volada en el bajo. Los tientos XXVIII y XLVIII se escribieron “para órganos rezios de juego” y, así, limitan su glosa de la mano derecha a ocho figuras al compás para adecuarlas a la poca ductilidad del teclado.

En primer instancia, la carencia de los tres signos sograves obliga a Correa al constreñimiento de la escritura a un ámbito de teclado reducido, que sería de 38 puntos (F, G, A – g”, a”), sin el g# sobreagudo. Los caracteres de la cifra así lo corroboran, sin duda. Sin embargo, un análisis más detallado de estas obras en el contexto anteriormente expuesto viene a demostrar tanto su excepcionalidad desde el punto de vista compositivo como la necesidad de ponerlas en relación con los teclados extendidos comentados arriba.

#### IV.1.2.1.- Hacia una cronología para los “órganos antiguos”.

¿Qué quiere decir exactamente Correa con la expresión “órganos antiguos”? Se refiere, indudablemente, a órganos de un tiempo pasado, a los que la citada carencia de signos sograves señala como instrumentos no adaptados a la moda o a las prácticas de su tiempo. Fray Tomás de Santamaría denomina “de cinco contras” (F, G, A, B, H) a estos instrumentos con teclados en F, a los que les faltan “la primera tecla blanca y las dos primeras teclas negras”, diferenciándolos de los instrumentos de octava corta o “de ocho contras” (C, D, E, F, G, A, B, H) “que son los comunes que agora se usan”<sup>290</sup>. Bartolomé Ramos de Pareja en su *Música práctica* de 1482<sup>291</sup> recoge ya el uso corriente en España del teclado en C, contraponiéndolo al uso generalizado en Italia de teclados en F, práctica también extendida en Flandes, Alemania o Francia hasta bien entrado el siglo XVI. De hecho, la primera mención a la octava corta desde C en España aparece en fecha sorprendentemente temprana, en el contrato para la construcción de un órgano para la catedral de Toledo por Juan Rodríguez de Córdoba, suscrito en 1424 (tabla 8)<sup>292</sup>.

<sup>288</sup> *Facultad orgánica*, fol. 179v.

<sup>289</sup> *Facultad orgánica*, fol. 189v.

<sup>290</sup> SANTAMARÍA, Fray Tomás de: *Libro llamado Arte de tañer fantasía*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565, fol 2 y 14.

<sup>291</sup> RAMOS DE PAREJA, Bartolomé: *Musica práctica*, Bolonia, 1482, p. 54.

<sup>292</sup> El documento en cuestión lo trae Francisco Asenjo Barbieri. *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, ed. Emilio Casares, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1986, volumen 1, p. 410-1. La tabla que presento recoge sólo aquellas referencias contractuales que aporten

Tabla 8: Extensiones de teclado en órganos construidos en España antes de 1550.						
Año	Lugar	Organero	Exten	Nº de puntos	Palmos	Teclados
1548	Daroca (Za), Santiago	Hernando de Córdoba		42	8	
1548	Zuera (Za)	Hernando de Córdoba		42	7	
1536	Borox (To)	Gil Martínez		45 “ha de tener ocho contras [y] ha de tener el juego quatro otavas”	13	
1532	Zaragoza, Cister	Martín de Córdoba	C	42, “de ocho contras”	3	
1524	Villaroya (Za)	Gonzalo de Córdoba	C	“de ocho contras”	12	
1522	Zaragoza, Ntra. Sra. del Portillo	Gonzalo de Córdoba	C	“de ocho contras... y tendrá el juego cuatro diapasones”	13	
1495	Barcelona, San Antonio	Miguel Narcís	C-a”	42 “joc doble”	5	
1493	Huesca, Predicadores	Lope de Lepe	C	“de ocho contras”		
ca.1490	Huesca, Sant Lorent	Lope de Lepe?	C			
1490	Zaragoza, San Antón	Diego Ximénez	F	“de cinco contras”	10 sin pie	
1482	Barcelona, Seo	Anthonet Prat	F C C/F	53 42 “doble de joc”	30 10 5 / 7.5	Tres
1481	León, catedral	Maestro Teodorico	C C	45, “de ocho contras” 42, “ocho contras”	16 sin pie 8	Dos
1480	Zaragoza, San Pablo	Johan Ximénez Garcés	C?			Dos
1480	Barcelona, Franciscanos	Fray Pau Rosell	F		15 sin pie	
1470	Valencia, San Juan del Mercado	Pere Pons	C, D		16	
1459	Barcelona, Seo	Fray Leonardo Marcii	F / D		23 / 26	Dos
1445	Alzira (VA), Santa Caterina	Lorenç de Tesbona	B	42	7	
1424	Toledo, catedral	Juan Rodríguez de Córdoba	C D E F G A			

No obstante, el teclado de octava corta o “de ocho contras” con 42 o 45 teclas (C, D, E, F, G, A – a” o C, D, E, F, G, A – c””) no aparece documentado con precisión por vez primera hasta 1481, en el órgano construido por el maestro Teodorico para la catedral de Toledo. Este excepcional instrumento tuvo al menos dos teclados. El principal, que

datos sobre la extensión de los teclados. Para su elaboración basta acudir a JAMBOU, Louis: *Evolución del órgano español...* ; CALAHORRA, Pedro: *Música en Zaragoza, siglos XVI y XVII, I, Organistas, organeros y organos*, Zaragoza, Diputación Provincial, Institución Fernando el Católico, 1977 y GONZALO LÓPEZ, Jesús: “La organería en el Reino de Aragón (España) en el siglo XV: del *blockwerk* al secreto de correderas”, *ISO Journal*, 22, 2006, p. 14-39, que traen las referencias documentales y bibliográficas pertinentes. También, GARCÍA LLOVERA, Julio Miguel: *El órgano gótico español*, Zaragoza, Pórtico, 2009, que recoge los textos originales de la mayor parte de las capitulaciones que se citan anteriores a 1500. Por mi parte, no estoy seguro que la expresión “joc doble” se refiera a la solidez de la construcción, como sugiere Llovera. Antes bien, creo que pudiera ser una referencia, precisamente, a la extensión de la octava corta hasta C. Los datos que aporte fuerzan la matización de las conclusiones de MEEÛS, Nicolàs: “De oorsprong van het kort octaaf”, *Orgelkunst*, 1, 1983, p. 3-12. Por razones meramente prácticas, presento la tabla en una disposición cronológica invertida.

correspondía a un *blockwerk* sobre 16 plamos, era “de ocho contras fasta cuarenta e cinco puntos de juego arriba, complidos de voces, segund requiere su quantía e perfición de bozes e la conformidad de la iglesia”. El otro teclado, sobre el que cantaba un flautado de plomo y unas octavas, sería de “ocho contras que concuerde con el otro, con cuarenta e dos puntos de juego”<sup>293</sup>. Ambos modelos, de 42 y 45 puntos con octava corta, se impondrán como norma en órganos construidos en el ámbito hispano durante los siglos XVI y XVII<sup>294</sup>.

De éstos, el teclado de 42 puntos suele ser nombrado como “ordinario” o “común”. Nótese que su extensión se conforma con la disposición de la mano guidoniana o Gamaut, con sendas extensiones de tres notas en los bajos y en los tiples<sup>295</sup>.

En la documentación contractual hasta hoy conocida, aparecen sólo unas pocas referencias explícitas a instrumentos con teclado en F o “de cinco contras”. Así ocurre, por ejemplo, en el órgano construido por fray Pablo Rossell para el convento de frailes menores de Barcelona en 1480<sup>296</sup> o en el contratado por Diego Ximénez para la iglesia de San Antón de Zaragoza en 1490, que había de ser “de cinco contras”<sup>297</sup>. En el caso del órgano proyectado por fray Leonardo Marcii para la catedral de Barcelona en 1459, se propone un teclado en F con tono de 23 palmos, pero se sugiere, en función del espacio disponible, llegar al D más grave de 26 palmos<sup>298</sup>. Cuando este instrumento sea rehecho por Antonet Prat en 1482 se mantendrá el teclado en F, con tono de 30 palmos<sup>299</sup>. Hay también una referencia tardía, de 1539, sobre la construcción de un pequeño órgano con teclado en F para la catedral de Gerona<sup>300</sup>. Lo realiza Pierre Bordons, quien se compromete, una vez tasada la obra en 1540, a “addere tres puntus, videlicet Ut Re Mi” al teclado, según requerimiento del cabildo, en un intento de adecuar el instrumento, sin duda, a la práctica común en España ya por aquel tiempo<sup>301</sup>.

<sup>293</sup> GARCÍA LLOVERA, Julio Miguel: *El órgano gótico español...*, p. 349-51.

<sup>294</sup> En determinadas zonas geográficas y en centros musicales de rango muy secundario, se seguirán construyendo instrumentos con teclado de 42 puntos casi hasta principios del siglo XIX. En otras zonas, el modelo de 42 teclas irá desapareciendo en favor de teclados de 45 (C, D, E, F, G, A – c’’’), 47 (C, D, E, – c’’’), 49 (C, – c’’’) o más puntos durante los siglos XVII y XVIII. Para un análisis de esta cuestión, sobre todo, JAMBOU, Louis: *Evolución del órgano español. Siglos XVI-XVIII*, Ethos música, Universidad de Oviedo, 1988, vol.1, p. 115-6. También, RUIZ JIMÉNEZ, Juan: *Organería en la diócesis de Granada (1492-1625)*, Diputación Provincial, Junta de Andalucía, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1995, p. 79ss y DE LA LAMA, Jesús Angel: *El órgano barroco español*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Asociación Manuel Marín, 1995, I, p. 146ss.

<sup>295</sup> Tal como se explica en la parte II, apartado III.2.

<sup>296</sup> MADURELL, José María: “Documentos para la historia del órgano en España”, *AnM*, II, 1947, p. 203-16.

<sup>297</sup> PALLARÉS JIMÉNEZ, Miguel Angel: “Aportación documental para la historia de la música en Aragón en el último tercio del siglo XV (V)”, *NASS*, IX, 1, 1993, p. 227-310, documento 154.

<sup>298</sup> GARCÍA LLOVERA, Julio Miguel: *El órgano gótico español...*, p. 333-5.

<sup>299</sup> GARCÍA LLOVERA, Julio Miguel: *El órgano gótico español...*, p. 352-3.

<sup>300</sup> Los documentos de la catedral de Gerona se refieren siempre, en latín, a la compra de una “nova organorum cathedra”. La decisión de colocar este instrumento donde estaba antiguamente el órgano de ala, junto al púlpito del lado del evangelio (“illi locum in quo antiquitus consistebant organa de ala, videlicet ad latum trone in qua cantatur evangelia”) hace pensar que se trata, más bien, de un realejo y no de una cadereta. Con todo, parece que los capitulares terminan por decidir la incorporación de este nuevo instrumento, como cadereta, al órgano viejo, el construido por magister Ferrando en torno a 1505 (“fuit habitus tractus de incorporanda et comitendis organis novis cum organis que fecit magister Ferrando”). Para los documentos, CIVIL, Francisco: “El órgano y los organistas de la catedral de Gerona durante los siglos XIV-XVI”, *AnM*, IX, 1954, p. 217-250.

<sup>301</sup> El teclado del órgano construido por Pere Flamench en la catedral de Barcelona en 1538 poseía, sin duda, un teclado desde contraC y no desde contraF como sugiere, en base a una interpretación errónea de

Este tipo de modernizaciones del ámbito del teclado, con la adición de los tres signos regravés, puede ser documentada en España hasta principios del siglo XVII, lo que demuestra la pervivencia de instrumentos con teclado en F al menos hasta esa fecha. Así ocurrió, por ejemplo, en el monasterio de Santa María de los Ángeles de Madrid, donde Hans Brebos se comprometió en 1604 “a añadir a este órgano viexo que se le entrega tres puntos a cada registro en los contrabaxos, que son elami, desolre, cefaut, que son los más baxos del órgano”<sup>302</sup>. Parece que, en este caso, se trataba de un órgano realmente antiguo, mantenido en su estado original hasta entonces. No obstante, también es posible imaginar la pervivencia en España de instrumentos cuyos teclados en F no fuesen tanto delatores de su antigüedad como de su origen, al haber sido importados desde Flandes, Alemania, Francia o Italia. Acaso el único superviviente de este tipo sea el realejo conservado en El Escorial al que algunos especialistas atribuyen origen germánico. Fue construido antes de 1580 y presenta un teclado con una particular extensión de 39 puntos (F – g’’’)<sup>303</sup>.

Por desgracia, los documentos conocidos sobre órganos en el entorno andaluz antes de 1626 casi nunca ofrecen datos precisos sobre la extensión del teclado. Cuando se concreta, esa extensión es también de 42 teclas, con octava corta sobre C<sup>304</sup>. No obstante, localizo lo que podría ser una referencia a un instrumento con teclado en F en la iglesia de San Andrés de Sevilla. En un inventario de la parroquia de 1530 se lee:

“Unos hórganos de dos misturas lleno y flauta de hasta nueve palmos, faltándole las contras sin tener la octava complida, con sus puertas de madera y dos fuelles. Son nuevos año de 1490”<sup>305</sup>. El tono de 9 palmos y la carencia de contras “sin tener la octava complida” parecen apuntar a la existencia de un teclado en F. No obstante, cualquier intento de relacionar este instrumento en concreto con las piezas de Francisco Correa resulta mera especulación.

#### IV.1.2.2.- Un problema de incompatibilidad cronológica.

Un detalle frecuentemente pasado por alto al considerar este conjunto de obras de Correa es que la pieza LXIII está compuesta como “tiento de medio registro de tiple”. ¿Cómo conciliar el específico destino instrumental de la pieza, compuesta “respecto de

---

la documentación histórica, ESTRADA, Gregori: “L’orgue de Pere Flamench a la Seu de Barcelona”, *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, 2, 1985, p. 23-40.

<sup>302</sup> JAMBOU, Louis: *Evolución del órgano español...*, vol. 2, documento 127. Para esta reforma actuó como asesor Tomás Luis de Victoria. La ampliación del ámbito del instrumento supondría, en todos los casos, la construcción de un nuevo secreto, teclado y mecánica, además de nuevos caños para los puntos añadidos.

<sup>303</sup> No parece que éste instrumento pueda identificarse con ninguno de los órganos descritos en los inventarios posteriores a la muerte de Felipe II. Sobre este instrumento, BORDAS, Cristina: *Instrumentos musicales en colecciones españolas*, vol. 2, Centro de Documentación Musical y Danza, INAEM, 2001, p. 118. También, LÓPEZ, Felipe, y otros: *Organos de la Comunidad de Madrid*, Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural, Consejería de Educación y Cultura, 1999, p. 136-7, aunque da una extensión errónea de 38 puntos (F, G, A – g’’, a’’).

<sup>304</sup> RUIZ JIMÉNEZ, Juan: *Organería en la diócesis de Granada (1492-1625)*, Diputación Provincial, Junta de Andalucía, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1995, p. 79.

<sup>305</sup> MARTÍN PRADAS, Antonio: *Sillerías de coro de Sevilla. Análisis y evolución*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2004, p. 172.

algunos órganos antiguos”, con el hecho de que la técnica del medio registro no se desarrolle en España sino a partir de la segunda mitad del siglo XVI?<sup>306</sup>.

Es bien sabido que no existen referencias documentales a registros partidos en España antes de 1567, cuando Guillaume de Lupe introduce “una dulzaina con su diferencia partida” en el órgano de la iglesia de Santa Cruz de Zaragoza<sup>307</sup>, aunque existan algunas evidencias de la utilización de medios registros en determinados realejos ya a mediados del siglo XVI<sup>308</sup>, como también de la técnica de tocar partido sobre dos teclados<sup>309</sup>. Por lo que respecta al sur peninsular, es el órgano construido por Joos Swijsen (maese Jorge) para la catedral de Sevilla entre 1567 y 1579 el que parece marcar la pauta en cuanto a la introducción de los registros partidos, según se ha contado más arriba en este capítulo. De este modo, en términos geográficos y cronológicos, teclado en F y registros partidos aparecen como elementos difícilmente conciliables en el panorama de la organería ibérica de los siglos XV, XVI o XVII<sup>310</sup>.

Desde el punto de vista contrario, las tres piezas de Correa “para órganos antiguos” resultan igualmente ejecutables sobre un instrumento ordinario con teclado en C y registros partidos, sin alterar en nada ni los elementos compositivos ni los interpretativos. ¿Cuáles son, por tanto, las razones que mueven a Correa a asignar un destino instrumental concreto a estas piezas? O, para ser más precisos, ¿por qué Correa acepta que el ámbito limitado de un instrumento antiguo constriña la composición de estas obras de glosa tan desenvuelta?. Estas preguntas resultan tanto más pertinentes cuando sabemos que en la *Facultad orgánica* se incluyeron, sin mención expresa, otras piezas de ámbito reducido, perfectamente ejecutables en esos órganos antiguos de 38 puntos conocidos o imaginados por Correa.

#### IV.1.2.3.- El ámbito de 38 puntos en otras piezas de Correa

Como se ha dicho arriba, el ámbito del modo actúa para Correa como un marco preliminar que define la composición polifónica de forma genérica o específica, pero sobre el que la glosa goza de licencia para salir de sus límites. Por esta razón, la mayor parte de la música contenida en la *Facultad orgánica* hace un uso extensivo del ámbito de 42 puntos del teclado ordinario o incluso lo sobrepasan, extendiéndose en los bajos o

<sup>306</sup> Para una panorámica de este proceso, especialmente JAMBOU, Louis: *Evolución del órgano español...*, p. 139ss; RUIZ JIMÉNEZ, Juan: *Organería en la diócesis de Granada...*, 101ss; DE LA LAMA, Jesús Angel: *El órgano barroco español*, I, p. 262ss.

<sup>307</sup> Los documentos pertinentes fueron publicados por CALAHORRA, Pedro: *Música en Zaragoza, siglos XVI y XVII, I, Organistas, organeros y organos*, Zaragoza, Diputación Provincial, Institución Fernando el Católico, 1977, p. 232.

<sup>308</sup> A esto se refiere, entre otros DE LA LAMA, Jesús Angel: *El órgano barroco español*, vol. I, p. 254. También BACIERO, Antonio: *El órgano de cámara del convento de la Encarnación de Ávila*, Madrid, Consejo General de Castilla y León, 1982, p. 17-23. Para una documentación completa sobre este instrumento abulense, BERNALDO DE QUIRÓS, Antonio, HERRÁEZ, José María y DE VICENTE, Alfonso: *Catálogo de los órganos de la provincia de Ávila*, Ávila, Caja de Ávila, 2002, p. 146-152.

<sup>309</sup> Sobre esta cuestión, véase arriba en este capítulo, apartado I.2. También, CEA GALÁN, Andrés: “La mano derecha de Cabanilles. Aspectos notacionales e interpretativos” (en preparación).

<sup>310</sup> Ni siquiera parece lógico que Correa hubiese concebido este repertorio teniendo en mente un instrumento antiguo en concreto en el que se hubiese incorporado algún registro partido con posterioridad. La incorporación de registros partidos en un secreto antiguo resulta una intervención de suficiente entidad como para propiciar, simultáneamente, la ampliación del ámbito del teclado hasta el C sgrave, algo que no se resuelve de manera satisfactoria sino mediante la construcción de un nuevo secreto. Agradezco al maestro organero Gerhard Grenzing sus comentarios en este sentido.

en los tiples e imaginando teclados de mayor extensión, tal como se ha mostrado anteriormente. Sin embargo, unas pocas piezas, además de las que se destinan a “órganos antiguos” que aquí comentamos, evitan en todo o en parte los signos sograves, permitiendo también su interpretación en teclados en F de sólo 38 puntos.

Así ocurre, por ejemplo, con el *Tercer tiento de sexto tono, sobre la primera parte de la Batalla de Morales* (XXIII). Utiliza exclusivamente el ámbito F-a'', sin tocar tampoco g#'', exceptuando el uso ocasional del C sograve en algunas cláusulas. Aunque el original no resulta del todo claro al imprimir el doble rasgo del 5 sograve, parece que esta nota debería ser omitida cuando provoque incómodas posiciones de décima en la mano izquierda (C-g en la octava corta), como ocurre, por ejemplo, en los compases 149 y 202 de la pieza. El original tampoco parece sistemático en este detalle y parece evidente que, en su contexto, tales notas extremas pueden ser sustituidas, sin perjuicio de la música, por el C grave. De hecho, el obstinato de cinco compases que encontramos entre los compases 198-287 utiliza indistintamente C sograve o grave como consonancia en la dominante, lo que demuestra la poca relevancia de ese C sograve en la pieza.

Un caso semejante lo constituyen las *Tres glosas sobre el canto llano de la Inmaculada Concepción* (LXIX), cuyo ámbito se restringe también a F-a'' sin g#'', a excepción de ocasionales D sograves en las dominantes cadenciales al final de cada verso, fácilmente transferibles a la octava superior.

Por su parte, el *Canto llano* que precede a las glosas (LXVIII) no desciende más allá de G grave, limitando su ámbito, muy excepcionalmente y habida cuenta del estilo netamente vocal de la pieza, sólo hasta a'. De ello resulta un ámbito defectivo de sólo dieciseis puntos diatónicos. Lo mismo ocurre en la *Prosa del Santísimo Sacramento* (LXVII), en la que el ámbito polifónico se circunscribe a G-d'', cubriendo el estricto ámbito de 19 puntos del modo.

Un caso más interesante lo ofrece el *Tiento de quinto tono* (XX), cuyo sujeto parece inspirado en el motete *Similie est regnum caelorum* también de Morales. Esta pieza resulta completamente ejecutable en un teclado de ámbito F-a'' sin g#'', a excepción tan sólo del acorde final, en el que se requiere un C sograve fácilmente eludible.

Tampoco en la glosa de la canción *Gaybergier* de Crecquillon (LXVI) se desciende jamás más allá de G grave ni aparece la nota g#''. La restricción del ámbito se justifica por ser una intabulación, pero extraña que la glosa rodada que Correa introduce en la pieza no transgreda en ningún caso el límite inferior del modo.

Otros tientos de lleno en la *Facultad orgánica* muestran este tipo de ámbito reducido en amplias secciones, para rebasarlo luego con usos muy ocasionales de las tres teclas sograves, generalmente sólo en puntos cadenciales o en glosa libre, sin estar involucrados en pasos imitativos. Así ocurre, por ejemplo, en los tientos V, VI, IX, XI o XIX.

La cuestión que emerge en todos estos casos es: ya que la glosa parece evitar incursiones en la zona sograve del teclado ordinario, ¿por qué no se incluyeron algunas de estas piezas dentro del grupo compuesto “respectivamente de algunos órganos antiguos”? ¿Por qué ni tan siquiera la glosa sobre *Gaybergier* (LXVI) lo está, aun

cuando sigue en el orden del libro a las *Glosas sobre el canto llano Guárdame las vacas* (LXV)?. En mi opinión, las razones para ello se fundan en las especiales características compositivas que exhiben las tres piezas expresamente designadas para teclados en F, que las diferencian en dificultad y excelencia del resto de obras de la *Facultad orgánica*. Pero también, en la comprensión de ciertos artificios de representación de la música en el formato en cifra, cuya fuente parece ser, de nuevo, *El Melopeo* de Cerone.

#### V.1.2.4.- Parámetros de excepcionalidad

Las tres piezas “para órganos antiguos” aparecen clasificadas entre las obras del quinto y último grado “superior a todos” en la tabla de dificultad de la *Facultad orgánica*, compartiendo espacio con la canción *Dexaldos mi madre* (LXIV). Tal como dijimos al comentar esta distribución, a este último nivel corresponden exclusivamente las ocho piezas que incorporan glosas de 24 y 32 figuras al compás. La velocidad de la glosa, que depende “de la velocidad mayor o menor que cada uno naturalmente tuviere en las manos”<sup>311</sup> define, por tanto, la dificultad inherente a estas obras, reservadas para organistas muy cualificados y dotados de una particular ligereza de manos, a los que Correa recomienda “igualdad, toque y limpieza” en su ejecución<sup>312</sup>. Para Correa, la perfección de tales obras parece estribar en este aspecto ligado a la natural disposición de las manos del tañedor: “Quien tuviere tan natural expedición en las manos y tal ligereza que las pueda executar sin que les falte el toque, limpieza y igualdad necessaria, muy bien las puede usar”. Pero, también, en sentido contrario, “quien no tuviere este don, no saque de su curso su tañido, porque perderá del toque si lo tiene bueno”<sup>313</sup>, aconsejando en otro lugar a los que no tienen “el natural y saber que se requiere... dexten [estas obras] para quien lo tiene y echen mano de las más factibles”<sup>314</sup>.

Como también se dijo atrás, la escala de dificultad diseñada por Correa empareja esta destreza en la ejecución con la inclusión de determinados elementos y técnicas compositivas, a lo que habría que sumar el progresivo manejo de preceptos teóricos y especulativos. Para mostrar hasta qué punto se trata aquí de una música excelente reservada para excelentes tañedores, fijaremos la atención en algunos de estos detalles exclusivos.

##### a.- Compás

Las tres piezas en cuestión se encuentran dentro del grupo de obras en compás ternario de 24 figuras al compás ( $\Phi \frac{3}{2}$ ), junto a la canción glosada sobre *Dexaldos mi madre*, última pieza del quinto grado. Aparte de las cuatro piezas así agrupadas (LXII-LXV), no se encuentra en toda la *Facultad orgánica* un uso semejante del compás ternario mayor. Es más, este compás constituye de por sí una rareza dentro del panorama de la música ibérica para teclado del siglo XVII. Sólo sendas secciones de tres de los grandes tientos anónimos de la colección *Huerto ameno* presentan un uso apenas semejante de este compás<sup>315</sup>. Dentro de la música de Cabanilles, sólo en la *Xácará*<sup>316</sup> encontramos un

<sup>311</sup> *Facultad orgánica*, fol. 153v.

<sup>312</sup> *Facultad orgánica*, fol. 153v.

<sup>313</sup> *Facultad orgánica*, Advertencias, punto trece.

<sup>314</sup> *Facultad orgánica*, fol. 167.

<sup>315</sup> E:Mn, M 1360, *Huerto ameno*, fol. 60v (c. 297-322), fol. 80 (c. 313-360) y fol. 129v (c. 343-368). Estas piezas también se ponen de relieve en el capítulo *Pensil deleitoso*.



pasaje que, aunque en compás de proporción menor, desarrolla una glosa de 24 figuras al compás. Al tratarse de unas diferencias, la trama contrapuntística del fragmento se encuentra, no obstante, bastante lejos del modelo correano.

En el caso de las *Vacas*, el compás ternario viene impuesto por el modelo, tal como aparece ya en la versión de Luis de Narváez del *Delfín de música* de 1538<sup>317</sup>. Sin embargo, en el *Tiento de primer tono* y en el *Tiento de medio registro de tiple de sexto tono* (LXII y LXIII), la elección del compás corresponde sólo a Correa. En el tiento LXIII, el compás ternario mayor se mantiene incluso en algunas secciones en las que se manifiesta un compás binario subyacente, como ocurre, por ejemplo, en los compases 105-113.

De entre las cuatro obras en compás ternario, el caso de la canción *Dexaldos mi madre* constituye un caso particular e incluso enigmático. La melodía utilizada por Correa procede de la descripción del metro tetrámetro cataléctico que hace Francisco Salinas en su tratado *De musica*<sup>318</sup>. La cita culta confiere a esta pieza, de por sí, un notable grado de excepcionalidad, en confrontación con el otro ciclo de diferencias de la colección, sobre las muy populares *Vacas*. Pero la elección del compás ternario por parte de Correa no deja de ser sorprendente en este caso. El ejemplo de Salinas se refiere a los metros que resultan de los pies de cinco tiempos, pero Correa perfecciona algunas de las semibreves de la cantinela, transformando el metro quinario original en otro constituido por pies de seis tiempos. He aquí un interesante aspecto del trasfondo teórico y especulativo correspondiente a la última pieza del grado quinto, no sabemos si con consecuencias interpretativas más allá de las compositivas.

## **b.- Glosa y estructura formal**

Parece lógico que, en consonancia con el nivel de dificultad y excelencia de estas piezas, la glosa de 24 figuras al compás adquiera un perfil “rodado”<sup>319</sup> propio del “passo largo y veloz”<sup>320</sup> que resulta común a la más genuina producción de Correa. Estas características se traducen en la utilización de pasajes de glosa en forma de escalas y secuencias. A modo de ejemplo, la tabla 9 ilustra la presencia de estos elementos en el tiento LXII.

Como puede verse, las secciones imitativas están reducidas a un mínimo en este tiento, en favor de secciones en contrapunto libre y pasajes de glosa bastante extensos. Cabría decir que, concluida la exposición del sujeto inicial hacia el compás 21, son los pasajes de glosa los que se ven interrumpidos por fugaces elementos contrapuntísticos en imitación y no al revés, tal como sucede también en la mayor parte de los tientos de medio registro de la colección. Entre los tientos llenos, apenas el LII presenta un equilibrio entre imitación y glosa semejante a éste. Se observará que en estos extensos pasajes glosados se entrelazan de forma continua, en efecto, escalas y elementos secuenciales con discursos más o menos libres.

<sup>316</sup> *Musici organici Iohannis Cabanilles. Opera omnia*, Higinio Anglés (ed.), Barcelona, Diputación Provincial, Biblioteca de Catalunya, vol. 2, 1933 (reed. 1983), p. 146.

<sup>317</sup> NARVÁEZ, Luis de: *Los seys libros del Delphin, de música de cifras para vihuela*, Valladolid, Diego Hernández de Córdoba, 1538.

<sup>318</sup> SALINAS, Francisco: *De musica libri septem*, libro VI, capítulo XIII. Ed. castellana de Ismael Fernández de la Cuesta, p. 590.

<sup>319</sup> Término que usa Correa en las *Advertencias*, punto séptimo.

<sup>320</sup> Expresión que usa Correa en el *Prólogo en alabanza de la cifra*.

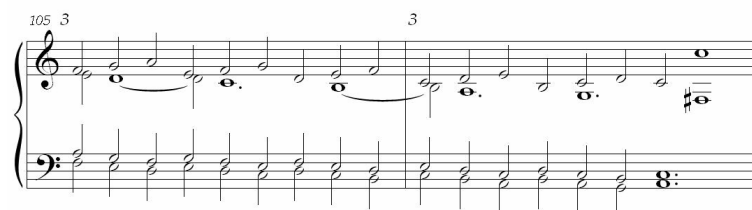
Tabla 9: <i>Facultad orgánica</i> , tiento LXII. Análisis			
Contrapunto	Escalas	Secuencias	Glosa libre
c. 1-21 (A, imit)	-	-	c. 22
-	-	c. 23, 24, 25	-
c. 26 (B, no imit)	-	-	c. 27-30
c. 31-33 (B)	-	c. 34-38	-
c. 39-45 (C)	-	-	-
c. 46-49 (imit libre)	-	-	c. 49-50
c. 51-53 (imit libre)	-	-	c. 53-54
-	c. 55	c. 56	-
-	c. 57-58	-	c. 59
-	c. 60	c. 61, 62, 63-64	-
-	c. 64	c. 65-66, 67-72	-
c. 72-79 (D)	-	c. 80-81	c. 82
-	-	c. 83-84	-
c. 85-92 (B')	-	-	-
c. 93-96 (E)	-	c. 96-100	-
-	-	c. 100-104, 104-107	-
-	-	c. 108-115	c. 115-124
-	c. 124-128	-	c. 129
-	-	c. 130-134	-
-	c. 134-138	-	c. 138-139
-	-	c. 140-146	-
-	-	c. 146-151	-
c. 151-155 (B'')	c. 155- 158	-	c. 158-160

Conviene resaltar el pasaje que se inicia hacia el compás 53 y que desemboca en una excepcional escala descendente del tiple que cubre el ámbito completo F-a''. Escalas corridas de este tipo, cruzando de parte a parte, pero compartidas por tiple y bajo aparecen también en los compases 59, 61 y 83-84 de este tiento y menudean en otras piezas de la *Facultad orgánica*<sup>321</sup>. Aunque pasajes de este estilo resultan especialmente característicos en la música de tecla del entorno veneciano desde el siglo XVI, conviene advertir que los ejemplos de Correa resultan extraordinarios dentro del panorama ibérico. Apenas dos pasajes del *Tiento de 5º tono de Huerto ameno*<sup>322</sup>, ya citado más arriba, presentan una elaboración semejante a los tientos de Francisco Correa. Si no, hay que esperar a la música de Juan Cabanilles (1644-1712) para encontrar pasajes con estas características, ya en un estilo sensiblemente distinto.

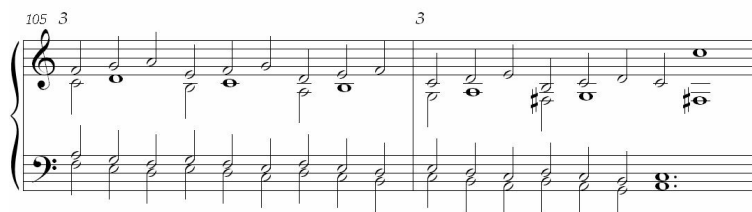
Por otra parte, resultan llamativos, por su longitud, los pasajes secuenciales de los compases 67-72, 95-100, 100-104, 108-115 y 140-146 del mismo tiento LXII. Todos presentan forma descendente y ejemplifican diversos tipos de suspensiones y falsas. La secuencia de los compases 105-106 resulta tan particular que Correa plantea incluso una corrección de última hora en la fe de erratas de la edición que elimina unas supuestas octavas entre alto y bajo en favor de una realización tal vez más ortodoxa pero quizá menos interesante (ejemplo 18):

<sup>321</sup> Por ejemplo, en el tiento LII (compases 178-183), tiento IV (compases 77-78), tiento X (compases 128-131) o *Vacas* (compás 75).

<sup>322</sup> E:Mn, M 1360, *Huerto ameno*, fol. 80, compases 117-118 y 129-132.



a)



b)

Ej. 18: *Facultad orgánica*, tiento LXII, c. 105-106. a) Versión impresa.  
b) Corrección en la fe de erratas original.

Esta importante corrección, realizada tras la impresión, hace sospechar que se trate de una obra incorporada a la colección muy poco antes de ser llevada a la imprenta. Así, es muy probable que estemos ante un ejemplo de la escritura de Correa en torno a los años 1625-26.

### c.- Estructura formal y sección áurea

Al considerar el equilibrio formal entre puntos de imitación, pasajes secuenciales y glosa en el tiento LXII al que acabo de referirme, no podemos dejar de lado un sorprendente aspecto que pasa desapercibido en un primer análisis de la pieza: el discurso se articula con secciones de extensión variable separadas por cláusulas que aparecen estratégicamente colocadas siguiendo un patrón que se relaciona con la proporción áurea ( $\Phi = 1:1'61803$ )<sup>323</sup>.

La extensión total del tiento es de 161 compases o 483 semibreves si consideramos que el último compás tiene el valor de una longa, tal como es tradicional en la música polifónica. De por sí, esta extensión en compases es una alusión al valor del número áureo en su versión simplificada (1'61). A partir de este elemento de carácter críptico, la pieza se estructura mediante cláusulas situadas siguiendo la secuencia áurea que presento en la tabla que sigue, expresada en semibreves y en compases hasta dos decimales. En esta secuencia,  $A = B + C$ ,  $B = C + D$ ,  $C = D + E$ , etc., o lo que es lo mismo, la relación entre la longitud total y su sección mayor es idéntica a la existente entre la sección mayor y la sección menor, según el enunciado euclidiano de la proporción áurea. Naturalmente, la traslación de estas cantidades matemáticas a semibreves o compases en la composición precisa de redondeos a números enteros que, no obstante, deben cumplir la ley de proporcionalidad que rige la sección áurea.

<sup>323</sup> La bibliografía sobre el número áureo en la naturaleza, la ciencia y el arte es extensa. Para una introducción general puede consultarse, por ejemplo, HEMENWAY, Priya: *El código secreto* (versión castellana de *Divine proportion. Phi in Art, Nature and Science*) Köln, Evergreen, 2008.

Expresados de este modo, esos segmentos se presentan como una serie de Fibonacci: 1, 7, 8, 15, 23, 38, 61, 99, 160 (tabla 10).

Tabla 10. Facultad orgánica, tiento LXII. Estructura áurea			
	Semibreves	Compases	Valor redondeado
A	483	161	160
B	298'51	99'50	99
C	184'49	61'49	61
D	114'02	38'00	38
E	70'46	23'48	23
F	43'55	14'51	15
G	26'91	8'97	8
H	16'63	5'54	7
I	10'28	3'44	1

Así, Correa establece dos secciones principales en el tiento que abarcan, con total precisión, 298 y 185 semibreves respectivamente (B y C), quedando separadas por la cláusula sobre Csolfaut del compás 100. La primera sección (B) se articulará, a su vez, en dos segmentos (C y D), con una extensión de 61 y 38 compases (figura 2).

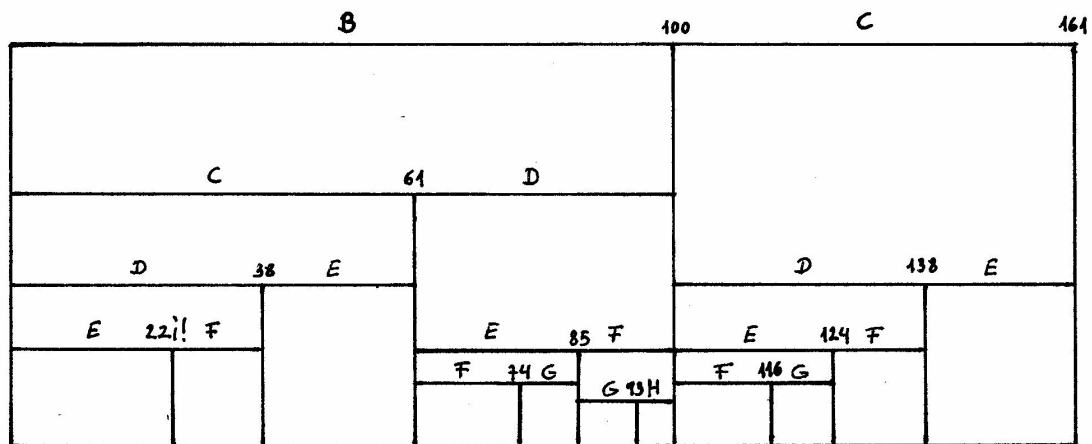


Fig. 2: *Facultad orgánica*, tiento LXII. Esquema de su estructura áurea.

El primero de estos segmentos (C) viene sólo vagamente delimitado por la cláusula que cae en el dar del compás 62. Sin embargo, la rotunda cláusula sobre Dlasolre del compás 39 sirve para subdividir este segmento C en otras dos secciones (D y E), de 38 y 23 compases respectivamente. Mientras tanto, los 38 compases que hay desde el compás 61 al 99 (D) se articulan de nuevo en otros dos segmentos (E y F), de 23 y 15 compases, delimitados por la cláusula evitada del compás 85. Del mismo modo, los 38 compases iniciales de la segunda sección del tiento (compases 100-139, segmento D), se articulan mediante la cláusula del compás 124 en otros dos segmentos de longitud E y F. La división interna de este segmento E (compases 100-123) no parece conformarse del todo con la secuencia áurea, presentando pequeñas secciones articuladas por cláusulas, con 3, 7 y 13 compases de extensión respectivamente. No obstante, se puede también considerar que la división correspondiente a los segmentos F y G en esta sección se produciría en la cláusula evitada al dar del compás 116. Mucho más clara es

la división en dos segmentos áureos de la sección E delimitada por las cláusulas que se encuentran en los compases 61 y 85. Desde el compás 61 a la cláusula que se produce al dar del compás 76 hay exactamente 14 compases (F), complementados con otros 9 (G). También el segmento F que se encuentra entre los compases 85 y 100 aparece claramente subdividido en dos secciones (G y H), de 8 y 7 compases respectivamente, mediante la cláusula situada en el dar del compás 93. Frente a esta exactitud, la sección inicial D (compases 1-38) sitúa algo desplazada la cláusula que delimita el primer segmento E, en el dar del compás 22 y no en el dar del 24, pero coloca en el lugar preciso la cláusula plagal del dar del compás 16, formando perfectamente un segmento F desde el inicio de la pieza. En la conclusión del tiento (compases 139 a final), el segmento E parece abrazar primero una sección H (compases 139-145), pero escapa ya a la jerarquización formal impuesta por el número áureo.

Desde el punto de vista estructural, los segmentos determinados por la sección áurea en este tiento LXII establecen los puntos cadenciales esenciales al modo en una secuencia prácticamente simétrica (D, A, C, A, D), actuando como eje de todo el discurso la cláusula del compás 100.

No sabemos si Correa desarrolló esta estructura áurea a partir de un diseño geométrico o de un cálculo aritmético. Tampoco sabemos de dónde tomó la idea que dará pie a esta excepcional realización formal. Ninguna otra pieza en la *Facultad orgánica* parece presentar una organización semejante<sup>324</sup>.

En este sentido, creo que el tiento LXII intenta aunar, como *tour de force* del grado quinto, diversos conceptos que comparten una misma idea de perfección. Por una lado, la mixtura entre sección áurea y compás perfecto mayor. Pero hay que considerar también, de un modo más críptico, la propia extensión de la pieza, articulada a partir del valor  $\Phi$  (1'61) en 161 compases, número en sí mismo capicúa, como resultará ser la organización tonal del tiento. Quizá tampoco deba despreciarse otro detalle numerológico que hace que 161 sólo sea divisible por 7, lo que tal vez se relacione con los siete segmentos áureos usados por Correa en la estructuración de la pieza (B-H). Aún, conviene señalar la extraordinaria similitud entre el signo de compás usado por Correa ( $\Phi$ ) y la letra  $\Phi$ . Unos y otros elementos colaboran para hacer del tiento LXII un documento único, tanto dentro de la *Facultad orgánica* como en el panorama de la música europea de su tiempo.

#### **d.- Saltos de séptima**

Volvamos a un asunto ya comentado más arriba: el de los saltos de séptima en glosa. En el mismo tiento LXII, la extensión de la secuencia que se inicia en el compás 140 provoca tres inoportunos saltos de séptima en la voz disminuida (compases 141, 143 y 144) así como un cambio de registro de las tres voces encargadas de la realización de las suspensiones en el compás 143. Este tipo de saltos en la glosa se detecta también en la secuencia de los compases 34-38 y, mucho más significativamente, en el pasaje de escalas de los compases 124-129. El mismo Kastner, en su edición, señaló con un “ossia” la interpretación de este pasaje octava alta.

<sup>324</sup> Los resultados del análisis formal y estructural del resto de piezas contenidas en la *Facultad orgánica* queda fuera del objeto de estudio en este momento y se reservan para otra ocasión.

En el tiento de medio registro de tiple LXIII, la glosa adquiere un perfil semejante, con escalas y secuencias. Están presentes, igualmente, saltos excepcionales en la glosa, como los de séptima y novena que aparecen en los compases 67 o 157, pero ninguno se presenta de la forma impertinente que se ha descrito en otros lugares. Si acaso, lo más interesante de esta pieza es la incorporación de pasajes “en eco” mediante cambio de octava (compases 92-95, 105-113 y 123-134). El diálogo que se inicia en el compás 105 se basa en la sección “Et ores si bien écoutez, des coups rués de tout côtés” de *La guerre* o *La bataille de Marignan* de Clément Jannequin, publicada por Pierre Attaignant en 1528, modelo también utilizado para el *Tiento de sexto tono sobre la primera parte de la Batalla de Morales* (XXIII). De hecho, el tiento LXIII concluye con una sección expresamente marcada “síguese a modo de batalla” en la que están presentes algunos de los elementos arquetípicos del género. Así, notas repetidas (compases 144-151) o bajos a la manera de bordones (compases 152-160). Este tipo de obstinado se encuentra ya en los *bagpipes* incluidos en *The Battell* de William Byrd (15-16)<sup>325</sup> y, en el ámbito hispano, en las dos batallas de Joseph Jiménez<sup>326</sup> y en una obra de octavo tono del *Huerto ameno* de Martín y Coll<sup>327</sup>. En el tiento LXIII de Correa, la glosa del tiple en esta sección se emparenta, sin duda, con el estilo de *fifres* o *flutes*, igualmente presente en otras batallas.

Por lo que respecta a las glosas sobre *Guárdame las Vacas*, hay que volver a señalar la aparición de saltos de séptima, tan inoportunos como los comentados más arriba, en los compases 17, 49, 74, 85, 109, 111 y 123, además de un salto de novena de justificación más que dudosa en el compás 86. Llamaré la atención sobre la glosa del bajo de los compases 109-111. El primer salto de séptima ascendente intenta evitar llegar a C sograve, pero el segundo parece una burda forma de esquivar las notas E y D de la octava corta que terminan la diferencia.

Hay, sin embargo, un caso que parece aún más extraño, único entre las obras de la *Facultad orgánica*. Me refiero a la frustrada entrada del sujeto inicial en el bajo del tiento LXII, que merece comentario aparte.

### e.- El paso inicial del tiento LXII

El paso inicial del tiento LXII presenta un perfil inhabitualmente movido con respecto al resto de piezas de la *Facultad orgánica*, apenas comparable a los sujetos de los tientos I, II, III, IV, IX o X (ejemplo 19):



Ej. 19: *Facultad orgánica*, tiento LXII, paso inicial, c. 1-2.

<sup>325</sup> La pieza se transmite por el *My Ladye Nevells Booke* de 1591. Edición moderna en BYRD, William: *My Ladye Nevells Booke of Virginal Music*, ed. Hilda Andrews, New York, Dover, 1969.

<sup>326</sup> Estas batallas se encuentran en el manuscrito LP 30 de El Escorial (E:E), fol. 81v y 84. Para una edición moderna, *Joseph Jiménez. Collected organ compositions*, ed. Willi Apel, American Institute of Musicology, Hänssler-Verlag, 1975 o bien *Jusepe Ximénez. Obras para teclado*, ed. Javier Artigas Pina, José Luis González Uriol y Jesús Gonzalo López, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006.

<sup>327</sup> E:Mn, M 1360, *Huerto ameno*, fol. 163. Edición moderna en *Antología de organistas españoles del siglo XVII*, ed. Higinio Anglés, Barcelona, Diputación Provincial, Biblioteca Central, vol. 4, 1968, p. 74-8.

La dimensión del sujeto, su ámbito de una octava completa y su tendencia descendente, auguran problemas de realización, especialmente si estamos constreñidos por la extensión de un teclado en F de sólo 38 puntos. Así, ya la quinta entrada del paso, en el bajo, aparece completamente trastocada por la carencia de signos sgraves, aunque Correa señala expresamente el 7 con doble rasgo, inexistente en el teclado de referencia que él mismo propone (ejemplo 20):



Ej. 20: *Facultad orgánica*, tiento LXII, paso inicial en el bajo, c. 7-8.

En mi opinión, una entrada semejante resulta difícilmente justificable sólo por el hecho de que la pieza se destine a un “órgano antiguo”. Tomados a la letra, tales saltos, como los de la glosa, ni siquiera pueden quedar soslayados por la existencia de repeticiones o *reprises* en las hileras del lleno del órgano, algo que, por lo demás, parece ausente en los modelos instrumentales hispanos del siglo XVI y principios del XVII<sup>328</sup>.

A mi parecer todas estas situaciones descritas en las piezas para “órganos antiguos” de 38 puntos resultan comparables a los problemas de extensión del ámbito del tiple o del bajo que se han comentado arriba para otras obras sobre el modelo de teclado de 42 puntos, pero incluso a mayor escala, pues afectan a los puntos de imitación y a las cuatro voces de la composición en su conjunto y no sólo a la glosa. Así, creo que el teclado que sirve de referencia para estas piezas comenzaría, como en casos antes descritos, en contraF, alcanzando a’’ por los tiples (F\_, G\_, A\_ - g’’, a’’), de nuevo con una extensión total de 50 puntos, lo que permite la ejecución de las glosas conforme a su desarrollo natural y en los términos que se han descrito.

Como veremos a continuación, nos encontramos más bien ante un artificio notacional y no ante un simple alarde de composición en un ámbito reducido, algo que, si acaso, sólo podría aplicarse a las voces graves del tiento de medio registro de tiple LXIII, cuyo paso inicial se basa en el hexacordo *Ut re mi fa sol la* usado en *rectus e inversus*, desarrollado dentro del estrecho ámbito de doce puntos (F-c).

#### IV.1.3.- El modelo de Cerone: la “suposición de octava”

En mi opinión, la respuesta a los interrogantes planteados en cuanto al ámbito en las piezas de la *Facultad orgánica* se encuentra, de nuevo, en *El Melopeo* de Pietro Cerone. Y no sólo por lo que respecta a su afirmación sobre el ámbito de los instrumentos de tecla, que conviene recordar:

“La mayor parte de los Organos, Clavicémbalos, Arpycordios, Monochordios, Regales y Claviórganos son instrumentos que entre tonos y semitonos tienen 50 voces en la mayor cantidad”<sup>329</sup>.

<sup>328</sup> Sobre esta cuestión, CEA GALÁN, Andrés: “Organos en la España de Felipe II...”

<sup>329</sup> CERONE, Pietro: *El Melopeo*, libro XXI, capítulo XXIII, Demostración universal de lo que suben y baxan los instrumentos musicales, p. 1063.

También, por todo lo que se explica en el capítulo XXII del libro IX de la obra del Bergamasco, donde se trata de “El modo que se ha de tener en passar con el entendimiento en un punto, cantando otro differente punto, según las reglas de arriba”:

“En este particular, la mayor difficultad consiste en saber passar de una manera en otra sin perderse y sin embaraçarse: empero para endereço desto, se deve advertir, que se haze de quatro maneras. La primera manera es, que a vezes tenemos los ojos firmes en el mesmo lugar, mas con la memoria y con la voz subimos o baxamos Octava. La segunda es, que otras vezes hazemos lo contrario, es a saver con la voz y memoria estamos firmes en la misma cuerda, mas con la vista subimos o baxamos Octava: y éstas son las más fáciles maneras. La tercera manera es, que para saltar Quarta o Quinta arriba, saltamos Quinta o Quarta abaxo, para poder subir en alto más cómodamente: y al contrario, en lugar de saltar abaxo Quinta o Quarta, saltamos en alto Quarta o Quinta para descender abaxo. La quarta manera es, que en lugar de subir un punto abaxamos siete; y en lugar de abaxar uno, subimos también siete; empero con la vista solamente, mas no con la boz; por quanto ella procede siempre con sus términos regulares y musicales”<sup>330</sup>.

El texto de Cerone viene acompañado por un ejemplo de contrapunto sobre cantollano en una doble versión (ilustración 3).

Cantollano .

Aduiertan que la primera nota es Vnifonus, y no Octaua como parece .

Contrapunto que sale de las cinco lineas por ambas partes.

El dicho Contrapunto reducido en los terminos de las cinco lineas .

Lo mesmo digo se vfa en las partes de Contrapunto que cantan por differente Clau de lo que es en Cantollano.

Exer-

Ilustr. 3: Pietro Cerone, *El Melopeo*, 1613, p. 581.  
Ejemplo de contrapunto sobre cantollano con “suposición de octava”.

<sup>330</sup> CERONE, Pietro: *El Melopeo*, libro IX, Que es del contrapunto común y ordinario, capítulo XXII, El modo que se ha de tener en passar con el entendimiento en un punto, cantando otro differente punto, según las reglas de arriba, p. 581.



La primera de estas versiones presenta el “contrapunto que sale de las cinco líneas por ambas partes”, con un ámbito total de 17 puntos diatónicos; la segunda, el mismo contrapunto “reducido en los términos de las cinco líneas”, mostrando los artificios de notación recién descritos. Y, a continuación, aconseja Cerone:

“Exercítense mucho en esto los profesores (y mucho más los principiantes) como cosa muy importante al Contrapuntista; particularmente a quien tiene disposición de boz aguda y grave; con que cómodamente pueda subir de los términos del Tenor en los del Tiple (verdad es que muy pocos son los que llegan a quinze puntos) y baxar de los del Tiple en los del Tenor: que sin esta guía no es posible caminar seguro”<sup>331</sup>.

Nótese que el ejemplo de Cerone se relaciona, en primera instancia, con el contrapunto cantado sobre cantollano. No obstante, conviene ponerlo en relación con una práctica ya descrita Bermudo en su *Declaración* en el ámbito de la música instrumental:

“El tañedor que quisiere que su música ande por muchos puntos abaxe o suba algunas bozes octava de donde están puntadas”<sup>332</sup>.

Esta práctica sería de aplicación, sin duda, en un repertorio polifónico intabulado más que en ejemplos de composición específica para instrumentos.

Por otro lado, creo que los comentarios de Cerone no pueden ser ajenos a las prácticas instrumentales de la disminución de finales del siglo XVI, especialmente por lo que respecta a la vihuela de arco e instrumentos afines. El amplio ámbito del instrumento, especialmente en el caso de la *viola bastarda*, permitió desarrollar un lenguaje idiomático en el que uno de los elementos distintivos sería, precisamente, la transgresión del ámbito ordinario de la voz y del modo, hasta las tres octavas. Esta forma de *passaggiare alla bastarda*, como técnica, sería pronto trasferida a otros instrumentos y, en cierta medida, a la voz humana<sup>333</sup>.

En el caso de Correa, conviene destacar una referencia concreta a la tercera manera de “suposición de octava” descrita por Cerone. Se trata de un breve texto con su ejemplo en cifra correspondiente, colocado de forma excepcional tras las glosas sobre *Guárdame las vacas*, en el folio 195v de la *Facultad orgánica*, antes de la canción *Gaybergier* y de los versos *Lauda Sion* y *Todo el mundo en general* que cierran el libro, piezas que, recordemos, se mantienen en un ámbito de composición restringido (ilustración 4).

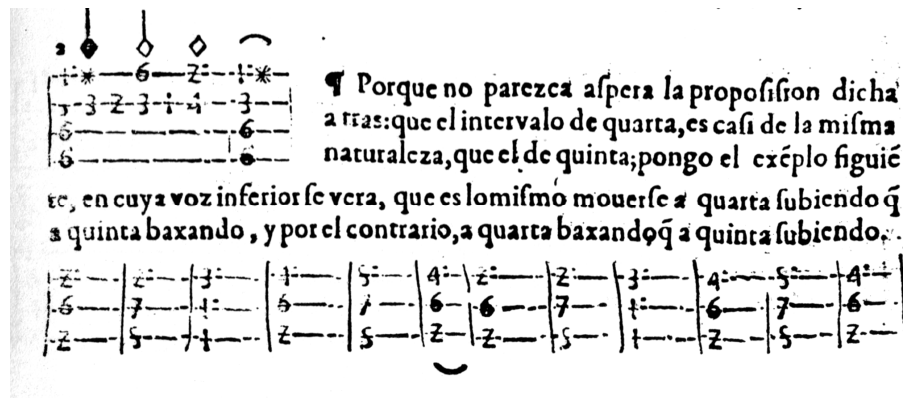
La cuestión se relaciona con una aseveración que Correa incluye en el prologo de las glosas sobre *Guárdame las vacas*, tomada de Salinas, sobre la identidad de los intervalos complementarios dentro de la octava. Sin embargo, este texto y ejemplo, de aparición inopinada entre las obras de la *Facultad orgánica*, sólo se justifica, en mi opinión, por la utilización de ese artificio de “suposición de octava” en algunas obras del libro, según he intentado demostrar.

Además, creo que es incluso reconocible cierta semejanza entre el sujeto del tiento LXII de Correa y el ejemplo ofrecido por Cerone, especialmente al comienzo de su segunda línea, en cuanto a perfil melódico y tratamiento rítmico.

<sup>331</sup> CERONE, Pietro: *El Mellopeo*, libro IX, capítulo XXII, p. 582.

<sup>332</sup> BERMUDO, Fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, fol. 80v.

<sup>333</sup> Para un panorama sobre esta cuestión, PARAS, Jason: *The music for viola bastarda*, George Houle y Glenna Houle (ed.), Bloomington, Indiana University Press, 1986.



Ilustr. 4: *Facultad orgánica*, fol. 195v. Ejemplo de cuarta y quinta.

Así, en los ejemplos de la *Facultad orgánica* que se han traído a colación, no nos encontramos frente a una música de pocos puntos en la que el tañedor, según su gusto, pudiera ensanchar el ámbito de ciertos pasajes transportando octava alta alguna o algunas de las voces, siguiendo el consejo de Bermudo. Mas bien al contrario, se trata de una música concebida inicialmente en un ámbito extendido, pero que viene representada, tal como nos muestra Cerone, en un ámbito reducido y dentro de los parámetros del teclado ordinario. Conciérne al tañedor, por tanto, manejar ese concepto de “suposición de octava” para recuperar la forma originaria de las piezas, aquella que tenían antes de ser reducidas a su actual forma escrita en cifra.

#### IV.1.4.- Hacia una hipótesis sobre el medio instrumental

Creo que no puede dudarse, a partir de cuanto se ha dicho, de la importancia que la recepción de la obra de Cerone tuvo para la evolución del estilo compositivo de Correa en algún momento después de 1613. Esta fecha debe marcar, en mi opinión, el término *post quem* para la composición del repertorio afecto a la problemática del ámbito que aquí se ha comentado<sup>334</sup>.

En primera instancia, cabría imaginar a un Francisco Correa sorprendido al leer las afirmaciones de Cerone en cuanto al ámbito de los instrumentos de tecla, interrogándose sobre cuáles serían aquellos órganos de 50 teclas que citaba el Bergamasco. Sin embargo, una exploración en los documentos sobre construcción de órganos en España durante los siglos XV y XVI nos pone sobre la pista de la existencia de instrumentos que, como los de Cerone, poseían teclados extendidos de 50 o incluso más teclas. Los apuntes que siguen deben servir para trazar un mapa de la historia del teclado extendido en España hasta 1626<sup>335</sup>.

<sup>334</sup> Para las referencias cronológicas, véase cuanto se dijo en el apartado II.6 de este capítulo.

<sup>335</sup> Y, a su vez, para trazar una historia del teclado extendido en España hasta el siglo XIX, que tendrá que ser elaborada en otro contexto.

#### IV.1.4.1.- Teclados extendidos en España

En mi citado artículo “Organos en la España de Felipe II”<sup>336</sup>, intenté mostrar un panorama de la organería en España desde finales del siglo XV hasta los albores del siglo XVII. En mi visión estratificada de ese proceso, las obras de organeros foráneos, especialmente alemanes y flamencos pero también franceses, italianos y portugueses, habrían ido desplazado las realizaciones de organeros autóctonos a partir de su asentamiento en torno a cuatro importantes centros metropolitanos: Barcelona, Zaragoza, Madrid y Sevilla. Mientras tanto, el importante centro toledano, exhaustivamente estudiado por Louis Jambou<sup>337</sup>, se mantenía fiel a sus organeros locales, incorporándose sólo de forma muy esporádica y tardía a esta dinámica. Cada uno de estos centros mantendrá un zona de influencia más o menos amplia y extendida en el tiempo. Así, el núcleo de Barcelona se extenderá hasta el Rosellón francés por el norte, hacia Aragón por el oeste, hacia Baleares por el este y hacia Valencia por el sur hasta mediados del siglo XVII. La influencia del centro zaragozano cubre Aragón e irradia hacia Navarra y el País Vasco, desde donde ciertas extremidades tocan a Burgos. El centro madrileño dependerá en buena medida del ocaso del centro toledano, con extensiones hacia Orihuela, por ejemplo. Finalmente, el núcleo sevillano ejercerá su influencia en todo el sur peninsular, desde Extremadura hasta Murcia, incluyendo Canarias y su extensión hacia el Nuevo Mundo, igualmente hasta mediados del siglo XVII. Por desgracia, importantes centros episcopales como Burgos, Palencia o Santiago de Compostela quedan todavía fuera de este panorama, simplemente por la ausencia de estudios específicos sobre la historia de la organería en estas regiones. Estoy convencido de que la localización de nuevos documentos en el futuro ayudará a definir los procesos de asentamiento de organeros foráneos también en torno a estas y a otras ciudades.

En el mismo artículo, defendí que ese proceso de asentamiento sólo pudo verificarse por medio de dos elementos complementarios. Por un lado, por la mayor prestancia de las realizaciones organeras de los maestros foráneos; por otro, por el apoyo que determinados organistas brindaron a esos mismos maestros para el desempeño de su profesión en sus correspondientes jurisdicciones en detrimento de los organeros locales<sup>338</sup>.

Conviene repasar aquí los datos ya esbozados en aquel artículo, espigando sólo las referencias a teclados extraordinarios que pudieran ponerse en relación con las exploraciones sobre el ámbito que presenta Francisco Correa en su *Facultad orgánica*. A tal efecto, se consultará la tabla 11, que presenta un listado cronológico de

<sup>336</sup> CEA GALÁN, Andrés: “Organos en la España de Felipe II: elementos de procedencia foránea en la organería autóctona... De este artículo existe una versión abreviada trilingüe (francés, inglés, alemán): CEA GALÁN, Andrés: “Organos en España entre los siglos XVI y XVII”, *Iso Journal*, 23, July 2006, p. 6-32.

<sup>337</sup> Los resultados de las investigaciones de Jambou sobre la organería en Toledo aparecen en varias de sus publicaciones. Principalmente, JAMBOU, Louis: “El órgano en la Península Ibérica entre los siglos XVI y XVIII. Historia y estética”, *RMS*, II, 1979, p. 19-46; JAMBOU, Louis: *Evolución del órgano español...*; JAMBOU, Louis: “Ascenso y apogeo del centro de organería madrileño”, en *Organos de la Comunidad de Madrid*, Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural, Consejería de Educación y Cultura, 1999, p. 35-49 y JAMBOU, Louis: “El órgano europeo en tiempos de Cabezón”, *RMS*, XXXIV, 2, 2011, p. 11-42.

<sup>338</sup> Más sobre este particular, y en especial sobre el papel de Antonio de Cabezón en el asentamiento de los modelos organeros flamencos en torno a Madrid, en CEA GALÁN, Andrés: “*Audire, tangere, mirari*: Organos para Cabezón en Flandes y España”, (en prensa).

capitulaciones para la construcción de órganos en España antes de 1626 en las que se dan detalles precisos sobre la existencia de teclados extendidos<sup>339</sup>.

#### IV.1.4.2.- Teclados extendidos en la Corona de Aragón.

Las referencias documentales de que disponemos permiten confirmar la existencia de teclados extendidos en órganos de la Corona de Aragón desde mediados del siglo XV. Dejando aparte el instrumento de Lorenç de Tesbona para Alzira<sup>340</sup>, cuyo fundamento sobre B revela prácticas ya arcaicas, hay que considerar los imprecisos testimonios concernientes a los órganos de las catedrales de Barcelona y Valencia, construidos en 1459 y 1460<sup>341</sup>. Del primero, conocemos el tono y dimensión de su caño mayor, que sería de 23 o de 26 palmos en función del espacio disponible, entonando F o D. Del segundo, conocemos la extensión del teclado, que sería de 48 puntos, más el tono de 24 palmos. De estos datos se deducen teclados extendidos al menos hasta contraF en los bajos y con cuatro octavas completas.

<sup>339</sup> La tabla se confecciona a partir de datos extraídos de ALONSO CLIMENT, Vicente: “Organos y organistas de Alzira”, *Cabanilles*, 14-15-16, abril-diciembre 1985, p. 9-180; ARAGÓ, Antonio M. y BONASTRE, Francesc: “Capítols per a la construcció d’un orgue a la Seu gironina”, *Annals de l’Institut d’Estudis Gironins*, XXV, 1, 1980, p. 447-58; BALDELLÓ, Francisco: *La música en Barcelona*, Barcelona, 1943; BALDELLÓ, Francisco: “Los órganos de la Basílica Parroquial de Nuestra Señora de los Reyes (Pino) de Barcelona”, *AnM*, IV, 1949, p. 155-79; BALDELLÓ, Francisco: “Organos y organeros en Barcelona (siglos XIII-XIX)”, *AnM*, I, 1946, p. 195-237; BALDELLÓ, Francisco: “La música en la Basílica de Santa María del Mar”, *AnM*, XVII, 1962, p. 209-41; BALDELLÓ, Francisco: “Organos y organeros en Barcelona (siglos XV-XVI)”, *AnM*, XXI, 1966, p. 131-40; BARDAJÍ ZAMORA, Antonio: “Organos de la Seo de Barbastro”, *NASS*, 13, 1997, p. 189-213; CIVIL, Francisco: “El órgano y los organistas de la catedral de Gerona durante los siglos XIV-XVI”, *AnM*, IX, 1954, p. 217-50; CIVIL, Francisco: “Perspectiva musical de Gerona, de los años 1000 al 1500”, *Annals de l’Institut d’Estudis Gironins*, XXV, 2, 1981, p. 543-72; ESCRIBANO SÁNCHEZ, J.Carlos: “Los órganos de la catedral de Tarazona (1490-1790). Fuentes documentales”, *NASS*, II-2, 1986, p. 211-76; GARCÍA LLOVERA, Julio Miguel: *El órgano gótico español...*; GREGORI i CIFRÉ, Josep Maria: *La música del Renaixement a la catedral de Barcelona*, 1450-1580, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 1986; MADURELL, José María: “Documentos para la historia de los maestros de capilla, infantes de coro, maestros de música”, *AnM*, III, Barcelona, 1948, p. 213-34; MADURELL, José María: “Documentos para la historia de músicos, maestros de danza, instrumentos y libros de música (siglos XIV-XVIII)”, *AnM*, V, 1950, p. 199-212; MADURELL, José María: “Documentos para la historia de los maestros de capilla, cantores, organistas, órganos y organeros (siglos XIV-XVIII)”, *AnM*, VI, 1951, p. 205-25; PAVIA SIMÓ, Josep: “Historia del órgano mayor de la Catedral de Barcelona (1538-1952)”, *AnM*, XXXIII-XXXV, 1978-80, p. 81-130; PEDRELL, Felipe: *Organografía musical antigua española*, Barcelona, 1901; RAMÓN VINYES, Salvador: *Los órganos de la catedral de Tarragona*, Tarragona, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial, 1974; ROMANOS CÓLERA, Isabel: “Noticias documentales sobre el órgano mayor de la catedral de Barbastro, desde 1575 hasta 1603”, *NASS*, XVII, 1-2, p. 373-403; RUIZ JIMÉNEZ, Juan: *Organería en la diócesis de Granada...*; SANCHÍS SIVERA, J.: *La catedral de Valencia. Guía Histórica y Artística*, Valencia, 1909; SANCHÍS SIVERA, J.: “Organeros medievales en Valencia”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 76, 1925, p. 467-73; SOLER PALET, J.: “La música a Santa María del Mar”, *Revista Musical Catalana*, XII, 1918.

<sup>340</sup> ALONSO CLIMENT, Vicente: “Organos y organistas de Alzira”, *Cabanilles*, 14-15-16, abril-diciembre 1985, p. 9-180, omite el texto interlineado que permite reconocer que el teclado comenzaba en B. Para una reproducción fotográfica del documento original y su transcripción, GARCÍA LLOVERA, Julio Miguel: *El órgano gótico español...*, p. 330-1 y 376.

<sup>341</sup> GARCÍA LLOVERA, Julio Miguel: *El órgano gótico español...*, p. 333-5; SANCHÍS Y SIVERA, José: *La catedral de Valencia...*, p. 226-7.

Tabla 11: Organos con teclados extendidos en España, 1445-1600.						
Año	Lugar	Organero	Extensión	Puntos	Palmos	Observaciones
1600	Tarazona, Seo	Gaudioso de Lupe	C_,D_,E_,F_,G_,A_ - a''	54	26	“32 teclas blancas y 22 negras”. Con un segundo teclado punto bajo. Registros partidos.
1581	Barbastro, Seo	Salvador Estada	C_,D_,E_,F_,G_,A_ - a''	54	27	Con cadereta de 42 puntos.
1578	Granada, catedral	Diego Liger y Juan Pérez de Sanforte	OM: C_,D_,E_,F_,G_,A_-g'', a'' CAD: F_,G_,A_ - g'', a''	OM: 53 + 6 Cad: 50	23 / 24	Proyecto, sobre el de Vázquez de 1567. Con seis teclas añadidas para ab y d#.
1576	Barcelona, Santa M <sup>a</sup> del Mar	Pere Rabasta y Joseph Bordons	C_,D_,E_,F_,G_,A_ - a''	54	27	Con cadereta de 42 puntos.
1567	Granada, catedral	Francisco Vázquez	C_ - c''' ?	66	28	Proyecto. Con teclas añadidas, al menos para ab. Con cadereta, sin especificar.
1566	Gerona, Seo	Salvador Estada y Pere Bordons	C_,D_,E_,F_,G_,A_ - a''	54	28	Con cadereta de 42 puntos.
1545	Toledo, catedral	Juan Gaytán	C_ - g'', a''	57	26	Octava tendida en los bajos. Sobre obra realizada por Gonzalo Fernández de Córdoba.
1540	Barcelona, Ntra. Sra. del Pino	Pere Flamench, Pere Rabasta y Fermín Granollers	C_,D_,E_,F_,G_,A_ - a''	54	28	Con cadereta de 42 puntos. En 1691 es todavía descrito con esta disposición.
1538	Barcelona, Seo	Pere Flamench, Pere Rabasta y Fermín Granollers	C_,D_,E_,F_,G_,A_ - a''	54	28	Con cadereta de 42 puntos. Hay descripción precisa de esta disposición en 1794, por el organero Joseph Pujol.
1482	Barcelona, Seo	Anthonet Prat	OM: F_ - a'' ? OB: C, D, E, F, G, A - a'' POS: C/F	53 42 ¿?	30 10 5 / 7.5	Tres teclados. La cadereta, de 5 palmos desde C o de 7.5 desde F, sin especificar extensión (39, 42 o 53?). El OM, con teclado en F.
1460	Valencia, Seo	Pere Pons (Alemany)	F_, G_ - f'' ?	48	24 sin pie	5 teclados? No se conoce ámbito preciso.
1459	Barcelona, Seo	fray Leonardo Marcii	F_ / D_ - ¿?	¿?	23 / 26	Dos teclados. OM desde F, pero si cabe, desde D. Extensión no especificada.
1445	Alzira, Santa Caterina	Lorenç de Tesbona	B - e'' ?	42	7	Con toda claridad, la primera tecla es designada como B en el contrato.

Más precisa es la información sobre el órgano construido en 1482 por Antonet Prat en la misma catedral de Barcelona. Habría tres teclados, de los que sólo el que corresponde al positivo interior tiene la extensión ordinaria de 42 teclas. El órgano mayor tiene 53 teclas, desde contraF, lo que supone una extensión al menos hasta a’’. La cadereta se asienta sobre tono de 5 palmos o de 7 y medio, de modo que su teclado comenzará en C o bien en F, como el órgano mayor. La extensión del teclado de la cadereta queda, por tanto, sin precisar, pudiendo haber sido de 39, 42, 50 o 53 puntos.

Los datos son mucho más claros a partir de 1538, fecha en la que se documenta por primera vez en la Península Ibérica la existencia de un teclado extendido de 54 puntos, desde contraC. Es el que construyen Pere Flamench, Fermín Granollers y Pere Rabasta en el órgano de la catedral de Barcelona<sup>342</sup>. El instrumento conservaba esta disposición todavía en 1794 cuando el maestro José Pujol presenta un proyecto para su composición<sup>343</sup>. En este proyecto el organero se compromete a construir de nuevo los secretos del órgano mayor “de sinquanta nou canals comensant a Csolfaut, no mudan la octava curta, fins arribar a Dlasolre”. En cuanto a la cadereta del órgano, de la que no existe descripción precisa en la documentación de 1538, señala Pujol: “tambe la cadireta que ara se enquantra es una cosa molt cortada per no constar sino de 42 teclas, que lo organista no pot exacutar las obras a causa de faltari los punts, encara que la agilitat del organista o disimula”. Según el informe de Pujol, todavía en estas fechas el órgano de la catedral de Barcelona poseía registros enteros, y de ahí la necesidad de construir nuevos secretos con registros partidos, trompetería y ecos, al tiempo que se extendía el ámbito de ambos teclados hasta d’’, límite agudo normal en los órganos de finales del siglo XVIII. En esta intervención, el órgano adquirió teclados con 51 notas, conservando, además, las ocho contras de la contraoctava.

En otra ocasión<sup>344</sup>, he destacado la importancia del instrumento construido por Pere Flamench en la catedral de Barcelona en 1538, por cuanto supone el punto de arranque para la historia de la compañía de organeros flamencos que, afincados en la zona catalano-valenciana, serán responsables de la construcción de los más importantes instrumentos en los principales establecimientos eclesiásticos de la Corona de Aragón a lo largo de los siglos XVI y buena parte del XVII. Estos instrumentos impusieron un nuevo modelo organológico en la Península Ibérica, entre cuyos elementos definidores se encuentra el teclado de 54 puntos para aquellos basados en un *flautat* de 28, 27 o 26 palmos (16’).

Así, la alusión expresa a este tipo de teclados con 54 puntos (C\_, D\_, E\_, F\_, G\_, A\_ - a’’) aparece en la documentación referente a algunos de los órganos que Pere Rabasta, Fermín Granollers, Salvador Estada y Joseph Bordons construyeron en asociación: Santa María del Pino de Barcelona (Pere Rabasta y Fermín Granollers, 1540)<sup>345</sup>, catedral de Gerona (Pere Bordons y Salvador Estada, 1566)<sup>346</sup>, Santa María del Mar de

<sup>342</sup> De este instrumento se conserva actualmente sólo la caja y algunos tubos de la fachada. El órgano alojado en su interior fue construido por Gabriel Blancafort en 1998.

<sup>343</sup> La referencia a esta intervención se encuentra en PAVÍA SIMÓ, Josep: “Historia del órgano mayor de la Catedral de Barcelona...”, p. 102-3. Carece de sentido, por tanto, la especulación sobre posibles teclados en F afinados a la cuarta o a la quinta que plantea ESTRADA, Gregori: “L’orgue de Pere Flamench a la Seu de Barcelona”, *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, 2, 1985, p. 23-40.

<sup>344</sup> CEA GALÁN, Andrés: “Organos en la España de Felipe II...”

<sup>345</sup> BALDELLÓ, Francisco: “Organos y organeros en Barcelona, siglos XIII-XIX...”; BALDELLO, Francisco: “Los órganos de la Basílica Parroquial de Nuestra Señora de los Reyes (Pino) de Barcelona...”

<sup>346</sup> CIVIL, Francisco: “El órgano y los organistas de la catedral de Gerona durante los siglos XIV-XVI...”

Barcelona (Joseph Bordons y Pere Rabasta, 1576)<sup>347</sup> y catedral de Barbastro (Salvador Estada, 1581)<sup>348</sup>. Aunque no se ha localizado la pertinente documentación contractual, otros órganos de 16' cuyas cajas todavía se conservan también dispondrían, sin duda, de teclados extendidos en origen. Es el caso del órgano de la catedral de Tarragona (Pere Bordons y Salvador Estada, 1566-67)<sup>349</sup>, de la Seo de Palma (reformado por Pau Estada, 1607-9)<sup>350</sup> o de Sant Joan de Perpignan (Joseph Bordons y Salvador Estada, 1584)<sup>351</sup>. También es el caso del órgano de la colegiata de Borja (Fermín y Pedro Granollers, 1568-9)<sup>352</sup>, cuya caja se conserva muy transformada, así como del instrumento de la catedral de Valencia (Salvador Estada, 1578)<sup>353</sup>, desmontado en la década de 1940 pero del que se conserva importante material fotográfico y documental además de abundantes restos. De los órganos contruidos en la Seo de Vic (Pere Rabasta y Fermín Granollers, 1542)<sup>354</sup> y en la catedral de Solsona (Joseph Bordons, 1606)<sup>355</sup> no existe información precisa, pero cabe imaginar también sendos instrumentos de 16', dada la importancia de ambas sedes. Lo mismo sería válido en el caso del órgano de Seu d'Urgell (Joseph Bordons, hacia 1579)<sup>356</sup>, instrumento que se construyó “ab tants canons

<sup>347</sup> A este instrumento parece referirse la capitulación publicada por MADURELL, José María: “Documentos para la historia del órgano en España...”, según recoge GREGORI i CIFRÉ, José María: *La música del Renaixement a la catedral de Barcelona...*, p. 518.

<sup>348</sup> BARDAJÍ ZAMORA, Antonio “Órganos de la Seo de Barbastro...” y ROMANOS CÓLERA, Isabel: “Noticias documentales sobre el órgano mayor de la catedral de Barbastro...”

<sup>349</sup> CIVIL, Francisco: “El órgano y los organistas de la catedral de Gerona durante los siglos XIV-XVI... En 2013, la firma Verschueren Orgelbouw (Heythuysen, Holanda) terminó la construcción de un nuevo órgano dentro de esta caja de 1567.

<sup>350</sup> MULET i BARCELÓ, Antoni: “Els orgues mallorquins i els orgues Caymari”, en *I Jornades Musicals Capvuitada de Pàsqua*, Actas del *I Simposi sobre els Orgues Històrics de Mallorca*, Fundació A.C.A., Centre de Recerca i Documentació Històric Musical de Mallorca, 1995, p. 13-29; MULET i BARCELÓ, Antoni: “Llista cronològica de Mestres Orgueners que han treballat a Mallorca fins a 1935”, en *II Jornades Musicals Capvuitada de Pàsqua*, Actas del *II Simposi sobre els Orgues Històrics de Mallorca*, Fundació A.C.A., Centre de Recerca i Documentació Històric Musical de Mallorca, 1996, p. 63-74; MULET i BARCELÓ, Antoni: “El Llibre de l'Orgue del convent de Sant Domingo de la Ciutat de Mallorca (Pau Estada, 1603) un antecesor de l'Orgue de Jordi Bosch”, en *IV Jornades Musicals Capvuitada de Pàsqua*, Actas de *I Simposi sobre els Orgues Històrics de Mallorca*, Fundació A.C.A., Centre de Recerca i Documentació Històric Musical de Mallorca, 1995, p. 13-29; MULET i RAMIS, B.: “L'Orgue parroquial de Santa Maria de Sineu, construït per Pau Estada, mestre orguener, en 1600”, en *III Jornades Musicals Capvuitada de Pàsqua*, Actas del *III Simposi sobre els Orgues Històrics de Mallorca*, Fundació A.C.A., Centre de Recerca i Documentació Històric Musical de Mallorca, 1997, p. 95-101. Actualmente existe en esta caja gòtica un órgano de Gabriel Blancafort, construido en 1998.

<sup>351</sup> CIVIL, Francisco: “El órgano y los organistas de la catedral de Gerona durante los siglos XIV-XVI...”; JAMBOU, Louis: *Evolución del órgano español...*, p. 81. Actualmente la caja contiene un instrumento de Aristide Cavaillè-Coll.

<sup>352</sup> JIMÉNEZ AZNAR, Emilio: “Organería en Borja, I. El órgano de la iglesia colegial (1506-1574)”, *NASS*, III-2, 1987, p. 27-60. El instrumento estaba construido sobre un *flautat* de 16', según se deduce de la documentación relacionada con la intervención del organero Joseph de Sesma en 1698. Según estas capitulaciones, “fue pactado... que en dicho órgano ha de quedar el flautado de a veintiséis palmos”. El documento fue publicado en CALAHORRA, Pedro: “Un siglo de vida y trabajo de los organeros zaragozanos Sesma (1617-1721)”, *AnM*, XXXVIII, 1983, p. 15-60.

<sup>353</sup> *Musici organici Iohannis Cabanilles. Opera omnia*, Higinio Anglés (ed.), Barcelona, Diputación Provincial, Biblioteca de Cataluña, vol. 1, 1927 (reed. 1983), p. XXVss; CLIMENT, José: “Los órganos de la catedral de Valencia en el siglo XVII”, *AnM*, 50, 1995, p. 150-160.

<sup>354</sup> GREGORI i CIFRÉ, Josep Maria: *La música del Renaixement a la catedral de Barcelona...*, p. 436.

<sup>355</sup> AUSSEIL, L.: “Répertoire des facteurs d'orgues catalans du XVe au XXe siècle”, en *L'orgue en Catalogne et dans les Pyrénées-Orientales*, Cahiers et Mémoires de l'Orgue, 133, 1970, p. 21-32. El instrumento se conserva actualmente con la disposición y fisionomía dadas por Vilarderbó y Florenzano en el siglo XIX.

<sup>356</sup> GREGORI i CIFRÉ, Josep Maria: *La música del Renaixement a la catedral de Barcelona...*, p. 518.

y ab tantas mixtures y tota la música que vuy té lo orgue de Barcelona”, lo que demuestra la validez de modelo de Pere Flamech todavía en estas fechas.

En mi opinión, estas realizaciones vienen inspiradas por los elementos de la tradición germánica y flamenca que portan sus artífices desde sus lugares de origen, adaptándolos a partir del último cuarto del siglo XV a la costumbre hispana de iniciar los teclados en C con octava corta.

En efecto, en los Países Bajos y en su radio de influencia (los territorios alemanes de Renania, Palatinado, Baja Sajonia, Wesfalia, Schwerin, etc.), la documentación de archivo, a falta de testimonios instrumentales conservados, nos revela la existencia, ya desde la segunda mitad del siglo XV, de instrumentos grandes, con dos o tres teclados manuales y pedal y tono de 12’ o 24’, en los que el *hoofdwerk* o teclado *principaal* poseía el ámbito extendido hasta contraF, primero en la forma F<sub>2</sub>, G<sub>2</sub>, A<sub>2</sub> - f’ y, más tarde, también en la forma F<sub>2</sub>, G<sub>2</sub>, A<sub>2</sub> - a’’<sup>357</sup>. Esta extensión de 50 teclas aparece, por ejemplo, en el *blockwerk* del órgano de la Michaelskirche de Zwolle construido en 1505 por *meister* Johann von Koblenz<sup>358</sup>, como también en los órganos de la iglesia de St. Jan de Gorinchen (Bernt Granboem y Hans Graurok, 1518), Liebfrauenkirche de Harderwijk (Johann von Koblenz, ca. 1530) o catedral de Trier (Peter Briesgers, 1537)<sup>359</sup>. El órgano grande de la Oude Kerk en Amsterdam, instrumento a disposición de Jan Pieterzoon Sweelinck, fue construido en 1539 por Hendrik Niehoff y Jan van Ceulen y poseía también una extensión de 50 teclas (F<sub>2</sub>, G<sub>2</sub>, A<sub>2</sub> - g’’, a’’) en el *hoofdwerk*, mientras que *rugwerk* y *bovenwerk* presentaban la extensión ordinaria de 38 notas (F, G, A - g’’, a’’) <sup>360</sup>. Esta misma distribución se encuentra en los órganos que el mismo Hendrik Niehoff construyó para St. Johannis de Lüneburg (1551-2), St. Jan de Gouda (1556-63), St. Gertrudis de Bergen op Zoom (1555) y catedral de Keulen (1560-73)<sup>361</sup>. También, en el órgano renovado por Cornelis Gerritsz en 1543-6 en la Buurkerk de Utrech, perdurando en los órganos de Arend Lampeler van Mill para St. Lamberti de Münster (1573-9) y las catedrales de Trier (1584-5) y Münster (1585-8). En fecha más tardía, la misma extensión se encuentra en los órganos contruidos por Florent II Hocquet en St. Jan de ‘s-Hertogenbosch (1618)<sup>362</sup>, por Jan Morlet para la Grosse Kirche de Zwolle (1641-4)<sup>363</sup> y por Galtus van Hagerbeer para la iglesia de St. Bavo de Haarlem (1630-3)<sup>364</sup>. Algo más extendidos en el tiple eran los teclados del órgano

<sup>357</sup> Sobre esta cuestión, especialmente VENTE, Maarten Albert: *Die Brabanter Orgel*, Amsterdam, 1963, p. 13-14 y KLOTZ, H.: “Über die gegenseitigen Beziehungen zwischen der niederländischen und rheinischen Orgelbaukunst in der Zeit der Renaissance und des Frühbarock”, *Beiträge zur Rheinische Musikgeschichte*, 52, p. 95-102. Para un panorama sobre la evolución de los teclados en el sur de los Países Bajos, ZOUTENDIJK, Johan: *The compass of organ keyboards in the Southern Netherlands during the late 16th, 17th and early 18th centuries*, edición electrónica: [www.orgelhistorie.org](http://www.orgelhistorie.org)

<sup>358</sup> VENTE, Maarten Albert: *Die brabanter Orgel...*, p. 33 y 51.

<sup>359</sup> VENTE, Maarten Albert: *Die brabanter Orgel...*, p. 48, 52 y 54. Sobre el órgano de Trier, también HARDOUIN, P.: “Relecture de quelques documents concernant des orgues d’Allemagne au XVI<sup>e</sup> siècle”, *The Organ Yearbook*, XVIII, 1987, p. 34-45.

<sup>360</sup> Para una discusión sobre toda la bibliografía relativa a este instrumento, DIRKSEN, Pieter.: *The keyboard music of Jan Pieterszoon Sweelinck. Its style, significance and influence*, Muziekhistorische Monografieën, 15, Amsterdam, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1997, p. 562.

<sup>361</sup> VENTE, Maarten Albert: *Die brabanter Orgel...*, p. 88-90; ZOUTENDIJK, Johan: “The compass of organ keyboards in the Southern Netherlands...”, p. 3.

<sup>362</sup> ZOUTENDIJK, Johan: “The compass of organ keyboards in the Southern Netherlands...”, p. 3.

<sup>363</sup> VENTE, Maarten Albert: *Die brabanter Orgel...*, p. 129, 96-8 y 132.

<sup>364</sup> VENTE, Maarten Albert: “Bijdragen tot de Geschiedenis van het vroegere Grote Orgel in de St. Bavo en zijn Besselers tot 16502, en *Nederlandse Orgelpracht*, Haarlem, Tjeenk Willink, 1961, p. 1-34.



también construido por Niehoff en St. Lebinus de Zierikzee en 1547-9, ya que constaba de un teclado principal con 54 puntos (F<sub>2</sub>, G<sub>2</sub>, A<sub>2</sub> - c''') y de un positivo con 42 (F<sub>2</sub>, G<sub>2</sub>, A<sub>2</sub> - c'''). Entre las realizaciones de Nicolaas Niehoff, el instrumento para la catedral de Colonia, de 1569-73, posee aún 50 teclas en el manual principal, pero los otros dos teclados comienzan ya en C, con octava corta, abarcando hasta a''<sup>365</sup>. Más excepcionalmente, el gran órgano de la Grote- of St. Laurenskerk de Alkmaar, construido entre 1645 por Galtus y Germer Van Hagerbeer, poseía 56 teclas en el *groot manuaal*, desde contraF hasta d''<sup>366</sup>. Del órgano construido por Floris Hocque para la iglesia de St. Jan de Herzogenbosch en 1618-32 sólo sabemos que el teclado principal comenzaba en contraF<sup>367</sup>. Finalmente, el impreciso dato de que el teclado del órgano de la catedral de Schwerin constaba de 52 puntos<sup>368</sup> resulta significativo cuando sabemos que fue construido en 1555 por Antonius Mors, maestro del organero Gilles Brebos. A lo largo de los siglos XVII y XVIII, estos instrumentos se verían progresivamente sustituidos por órganos nuevos o serían transformados para adaptarse a las nuevas exigencias. En todos los casos, la modernización supondría la incorporación de teclados en C con octava corta<sup>369</sup>, disposición que se encuentra en Flandes desde mediados del siglo XVI, por obra del organero Jean Crinon<sup>370</sup>.

Volviendo de nuevo a España, nos interesa fijar ahora la atención en la figura del organero francés Guillaume de Lupe, cuyas realizaciones en el entorno zaragozano revelan, en mi opinión, diferente ascendencia.

La existencia de un teclado con 54 puntos (C<sub>2</sub>, D<sub>2</sub>, E<sub>2</sub>, F<sub>2</sub>, G<sub>2</sub>, A<sub>2</sub> - a'') está también documentada con precisión en el órgano de tono de 26 palmos que este maestro construyó para la catedral de Tarazona en 1601<sup>371</sup>. Excepcionalmente, este instrumento disponía de otro teclado debajo del principal, “de tal suerte que el cefaut y desolre vayan atados y encadenados con el befabemi bemol y cefaut del alto y assí todas las demás consecutivamente, con lo qual se abaxe todo el órgano un punto”<sup>372</sup>. Aunque faltan datos en otras capitulaciones, la extensión de 54 puntos seguramente fue normal en otros instrumentos basados en *flautado* de 16' del mismo entorno y periodo. Hay que recordar, especialmente, la intervención que Guillaume de Lupe realiza en el órgano de la Seo de Zaragoza en 1577<sup>373</sup>, que redujo a un único manual los tres teclados del

<sup>365</sup> VENTE, Maarten Albert: *Die brabanter Orgel...*, p. 91.

<sup>366</sup> JONGEPIER, Jan: *Het Van Hegerbeer/Schnitger-orgel in de Grote- of St. Laurenskerk te Alkmaar*, Alkmaar, Kerkvoogdij Hervormde Gemeente, 1987, p. 14; VENTE, Maarten Albert: *Die brabanter Orgel...*, p. 150.

<sup>367</sup> VENTE, Maarten Albert: *Die brabanter Orgel...*, p. 104-5.

<sup>368</sup> VENTE, Maarten Albert: *Die brabanter Orgel...*, p. 119.

<sup>369</sup> A este respecto, resulta interesante reseñar aquí el itinerario histórico seguido por el órgano de la Pieterskerk de Leiden. Construido por Galtus van Hagerbeer en 1641-5, tras la restauración llevada a cabo por Leon Verschueren en 1998, ha recuperado la extensión original de 54 puntos en el *hoofgwerk* (F<sub>2</sub>, G<sub>2</sub>, A<sub>2</sub> - c''') que había perdido en las sucesivas reformas sufridas a lo largo de los siglos XVIII-XX. VV.AA.: *Een Hollands stadsorgel uit de Gouden Eeuw. Het Van Hagerbeer-orgel in de Pieterskerk te Leiden*, ed. Willem Jan Cevaál, Nederlandse orgelmonografieën, 3, Zutphen, Walburg Pers, 1999.

<sup>370</sup> ZOUTENDIJK, Johan: “The compass of organ keyboards in the Southern Netherlands...”, p. 3-4. Hay aquí elementos de reflexión en cuanto a una posible influencia de la tradición hispana sobre el organero Crinon a través del organista Antonio de Cabezón. Para un panorama sobre esta relación, CEA GALÁN, Andrés: “*Audire, tangere, mirari*: Organos para Cabezón en Flandes y España”, (en prensa)

<sup>371</sup> ESCRIBANO SÁNCHEZ, J. Carlos: “Los órganos de la catedral de Tarazona...”

<sup>372</sup> Este recurso eximía de colocar teclas adicionales para eb/d# y g#/ab en el teclado principal, pero no de colocar siete canales extra en el secreto. Para un comentario sobre el particular, CEA GALÁN, Andrés: “Organos en la España de Felipe II...”

<sup>373</sup> CALAHORRA, Pedro: *Música en Zaragoza*, I, p. 157-8.

instrumento de 1469 y desintegró el *blockwerk* en filas completamente independientes, lo que sugiere conexiones estilísticas con la organería de procedencia o inspiración italiana, orientación que se extendía también a todo el Midi francés<sup>374</sup>. Teniendo en cuenta esta probable influencia, parece lógico pensar que el órgano de la Seo hubiese incorporado igualmente un teclado con contraoctava en esa fecha, a la manera que se realiza luego en Tarazona. Así pudo ser también en el órgano de la iglesia del Pilar de Zaragoza que el mismo Guillaume reforma y aumenta en 1595<sup>375</sup>. Sin embargo, queda la duda de si órganos de tono de 12', como los de la colegiata de Daroca (intervención en 1569; nuevo órgano de Gaudioso de Lupe en 1597-1608)<sup>376</sup> o San Pablo de Zaragoza (intervención en 1584)<sup>377</sup>, cuyas cajas se conservan todavía en la actualidad, pudieron tener teclados extendidos hasta contraF. En mi opinión, es una hipótesis en principio rechazable. Antes bien, estos instrumentos debieron disponer de un teclado en C y estar afinados cuarta baja con respecto al tono natural. Así parece confirmarlo un documento en el que se describe el órgano de la colegiata de Santa María de la Redonda de Logroño<sup>378</sup>, instrumento que, sin duda, había salido de los talleres de los Lupe o de organeros de su entorno. Se trataba también de un instrumento de 12' que tenía “un flauteado cassi quarta abajo al tono natural”. Este detalle excluye la posibilidad de que tuviese al mismo tiempo un teclado desde contraF.

Aunque no resulta fácil establecer un límite cronológico para esta práctica organera en las zonas catalano-valenciana y aragonesa, presumimos que la construcción y utilización de los teclados extendidos decrecería conforme se consumaba el proceso de incorporación de los registros partidos a partir del primer cuarto del siglo XVII, separándose así la tradición hispana de las tradiciones italiana y germano-flamenca ya descritas. Ello es debido, entre otras razones, a que la incorporación del medio registro impone la división del ámbito del teclado en dos partes iguales (“de medio arriba” y “de medio abajo”), con registros “partidos por medio”, entre c y c# agudos, precepto que casa mal con la existencia de cinco octavas. En el límite cronológico de la práctica del teclado extendido, señalemos que el órgano de Guillaume de Lupe para la catedral de Tarazona poseía registros partidos al menos para “dos dolçainas, en octava la una de la otra”, esto es, probablemente, de 16' y 8'. Según el contrato, estos registros “estarán partidos por medio, que será de cesolfaut abaxo la una parte y la otra de allí arriba”. Queda, no obstante, la duda sobre cuál de las octavas se produce tal partición, posible tanto en c como en c'.

#### IV.1.4.3.- Teclados extendidos en Castilla: ¿paradigma o excepción?

Probablemente, ninguno de los instrumentos anteriormente reseñados fue visto, tocado ni oído por Francisco Correa, de quien no se tiene constancia que viajase fuera de los confines del reino de Castilla. No obstante, no es descartable que Correa, como organista de la colegial del Salvador de Sevilla, verdadera metrópoli del mundo hispano, hubiese podido tener información, por uno u otro conducto, sobre la existencia

<sup>374</sup> Sobre esta orientación, CEA GALÁN, Andrés: “Organos en la España de Felipe II... Se conserva aún la caja, de este instrumento, albergando un instrumento construido por Roqués en 1856.

<sup>375</sup> CALAHORRA, Pedro: *Música en Zaragoza*, I, p. 175-6.

<sup>376</sup> CALAHORRA, Pedro: *Música en Zaragoza*, I, p. 192-8.

<sup>377</sup> CALAHORRA, Pedro: *Música en Zaragoza*, I, 255-6.

<sup>378</sup> Aparece resumido en BARRERO BALANDRÓN, José María y DE GRAAF, Gerard A.C.: *El órgano de Santa Marina la Real de León y la familia de Echavarría, organeros del Rey*, Universidad de León, 2004, p. 229.

de teclados extendidos en Aragón, Cataluña, Valencia o incluso en Italia o los Países Bajos. Sobre la posibilidad de que hubiese dispuesto de instrumentos semejantes, con teclados en contraF o en contraC, durante su periodo sevillano, ninguna evidencia existe. No obstante, existen documentos que demuestran de forma incontrovertible la existencia de instrumentos con teclado extendido con contraoctava también en la corona de Castilla durante el siglo XVI. Uno se realizó entre 1543 y 1549 en la catedral de Toledo; el otro, se proyectó en la catedral de Granada en 1567.

En efecto, hacia 1545 Juan Gaytán contrató la construcción de un órgano para la catedral toledana que sería colocado en una extraordinaria caja de piedra sobre la Puerta de los Leones, en el testero del lado de la Epístola del transepto<sup>379</sup>. La obra estaría sujeta a las especificaciones concertadas con Gonzalo Hernández de Córdoba en 1543, que estipulaban un órgano de 16' con teclado de 57 puntos "con todos sus tonos y semitonos, que son trece puntos en la primera octava", es decir, desde contraC hasta a'', con octava tendida pero sin g#''. Una vez acabado el instrumento en 1549, Lois Albero<sup>380</sup>, examinador de la obra, juzgará superflua esta excepcional octava tendida en la contraoctava. No obstante, el instrumento de Gaytán debió conservar sus características de origen hasta la renovación llevada a cabo por los flamencos Quintín y Nicolás de Mayo en 1637-8<sup>381</sup>. En este momento, el instrumento incorporó registros partidos, al tiempo que el teclado se reducía a la extensión ordinaria de 45 teclas.

Por su parte, los órganos proyectados por Francisco Vázquez "con la industria de Silvestre"<sup>382</sup> para la catedral de Granada habrían sido, de haberse acabado su construcción, instrumentos en verdad "prinzpalísimos", tal como deseó el cabildo de aquella iglesia en 1567, cuando decide acometer la obra<sup>383</sup>. Sin embargo, las muertes del organero Francisco Vázquez y del organista Gregorio Silvestre, acaecidas ambas en 1569, habrían de suponer la inmediata paralización de los trabajos ya iniciados. Aunque se retomara la construcción en varias ocasiones, su culminación se vería condicionada tanto por la propia envergadura técnica y económica de la obra como por la progresiva pérdida de identidad del proyecto, al ir desapareciendo sus primeros promotores. Por lo que respecta al ámbito de los teclados, Francisco Vázquez y Gregorio Silvestre imaginaron un instrumento que, basado en un *flautado* de 28 palmos (16'), abarcara "cinco octavas y más los puntos añadidos que pide el señor Silvestre, que serán todos sesenta y seis teclas, de las quales se le añade más del ordinario veinte y quatro teclas, que no se suele echar más de quarenta y dos al ordinario", esto es, probablemente, C\_ - c''' con dobles teclas para los semitonos cromáticos g#/ab y con la primera octava tendida<sup>384</sup>. También se proyecta una cadereta de la que no se dan más detalles, pero que

<sup>379</sup> Los documentos pertinentes fueron publicados por PEDRELL, Felipe: *Emporio científico e histórico de Organografía*, Barcelona, 1901. Ed. facsímil, Valencia, Librerías París-Valencia, 1994, p. 109. La caja de piedra original todavía se conserva, pero el instrumento que alberga en la actualidad fue construido por José y Valentín Verdalonga en 1798.

<sup>380</sup> Casi sin duda, el mismo Luys Alberto, organista de la catedral de Sigüenza, cuyas obras aparecen en el *Libro de cifra nueva* de 1557. Véase capítulo Venegas, II.3.

<sup>381</sup> JAMBOU, Louis: *Evolución del órgano español*, vol. II, documentos 157 y 158.

<sup>382</sup> Gregorio Silvestre, organista de la catedral de Granada entre 1541 y 1569. Sobre este personaje, LÓPEZ-CALO, José: *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*, Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1963, p. 199-205. También, capítulo Bermudo, apartado I.

<sup>383</sup> Los documentos relativos al proceso de construcción de este instrumento aparecen en LÓPEZ-CALO, José: *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI...*, p. 305-9 y también RUIZ JIMÉNEZ, Juan: *Organería en la diócesis de Granada...*, p. 101-10, 137-47 y 173-91.

<sup>384</sup> No cabe otra extensión que abarque exactamente los 66 puntos en cinco octavas. No obstante, parecería más lógico que el teclado tuviese octava corta, desde C\_ hasta c''', llevando entonces teclas

“sirve para hazer diferentes misturas con el órgano grande y muy buenas” tocando con “una mano arriba y otra abajo”, expresión ésta que constituye el primer testimonio concreto de la práctica de tocar a dos teclados en el ámbito castellano<sup>385</sup>.

Al retormarse el proyecto inconcluso en 1578, los hermanos Sanforte, principales figuras de la organería granadina del momento, siguiendo un probable parecer de Francisco Fernández Palero, organista de la Capilla Real, propondrán para el teclado del órgano mayor una extensión de “cincuenta y tres teclas sin las añadidas, que en todas serán cincuenta y nueve”, esto es, C<sub>2</sub> - a<sub>2</sub>, pero con octava corta, además de teclas dobles para g#/ab y eb/d#. Por su parte, la cadereta recibiría un ámbito de 50 teclas, a partir de contraF, ya que “quítanse las tres primeras porque las peanas suplen por ellas”. Describiendo este ámbito excepcional de los teclados, el proyecto de los hermanos Sanforte puntualiza que “conviene así por ser el órgano grande, porque puedan extender las manos en los tiples”. La presencia de subsemitonos permitiría, además, transportar cada modo por diferentes términos, según se recoge en una “tabla y ordenança” adjunta a la documentación<sup>386</sup>.

Tampoco este proyecto de los hermanos Sanforte llegaría a buen término. Sería sólo en 1598-1600 cuando el organero Juan Franco concluya la construcción de un nuevo órgano para la catedral granadina, aunque apartándose ya sensiblemente del proyecto inicial. No obstante, Juan Ruiz Jiménez supone en su estudio que el instrumento finalmente construido sería también de tono de 28 palmos en consonancia con el precio de 1.500 ducados que costó y habida cuenta de que el cabildo ya pidió que los caños grandes labrados por Vázquez fuesen incorporados en el proyecto de los Sanforte<sup>387</sup>. Si Juan Franco utilizó los materiales y elementos que se habían estado fabricando desde 1567, ¿habría incorporado también un teclado extendido de cinco octavas, siguiendo los proyectos de Vázquez o de los Sanforte?. La respuesta es, probablemente, negativa, ya que la incorporación de registros partidos, presentes en el instrumento de Juan Franco, habría demandado una división del teclado en dos partes iguales, conforme al modelo practicado en órganos de 8' y de 4'. La sutil variedad sonora extraíble de un teclado de cinco octavas, tocando ora en tesitura de 16', ora de 8', ora de 4', cederá su paso a la posibilidad de contraste que generan las dos mitades del teclado diversamente registradas.

Los proyectos granadinos de Francisco Vázquez y de los hermanos Sanforte, junto al órgano construido por Juan Gaytán en la catedral de Toledo, constituyen, por ahora, la única prueba de la existencia de órganos con contraoctava en la Corona de Castilla. La ausencia de documentos explícitos sobre las características de otros órganos construidos a lo largo del siglo XVI en el resto de catedrales castellanas impide determinar si los

---

dobles para eb/d# y g#/ab, extensión que abarcaría sólo 65 puntos.

<sup>385</sup> El cabildo de Granada había acordado en enero de 1568 que se hicieran “unos órganos como en Sevilla con cadera o sin cadera”, lo cual explica, tal vez, la indecisión en la definición del proyecto de la cadereta en el proyecto de Vázquez. En la catedral de Sevilla trabajaba por aquellas fechas el flamenco maese Jorge, al que nos hemos referido extensamente más arriba. Éste sería el “grande oficial” con quien Gregorio Silvestre habría comunicado entre septiembre y octubre de 1567 con relación al proyecto granadino. RUIZ JIMÉNEZ, Juan: *Organería en la diócesis de Granada*, p. 177-8.

<sup>386</sup> La tabla en cuestión lleva el título “Por dónde verná cada tono en el órgano nuevo así en canto llano como en canto de órgano”. Para un comentario sobre este documento, además, ROBLEDO, Luis: “Reflexiones sobre los órganos transpositores en la época de Victoria”, en *Los instrumentos musicales en el siglo XVI*, Actas del I Encuentro “Tomás Luis de Victoria y la música española del siglo XVI”, Ávila, UNED, Fundación Cultural Santa Teresa, 1997, p. 153-63.

<sup>387</sup> RUIZ JIMÉNEZ, Juan: *Organería en la diócesis de Granada*, p. 73.

instrumentos descritos representan un paradigma o más bien una excepción<sup>388</sup>. Pero, desde luego, lo que no se puede negar es que estos testimonios abren la posibilidad de que los órganos castellanos que hubiesen sido contruidos sobre base de 16'<sup>389</sup> hubiesen estado dotados de teclados con contraoctava, tal como se ha descrito en la Corona de Aragón, en Italia, en los Países Bajos o en otras regiones europeas.

Así, aunque no exista información concreta sobre la posible existencia de teclados extendidos en el entorno inmediato de Francisco Correa, conviene considerar algunos hechos bien documentados. Por una parte, la presencia del organero Vizencio de Venecia, primero en Córdoba, en cuya catedral construye un órgano en 1493-6, y luego en Sevilla, a partir de 1497<sup>390</sup>. Aunque no se conocen datos técnicos de ninguna de sus obras, su presencia podría haber favorecido, quizá, la difusión en el sur peninsular del modelo de teclado desde contraF, bien conocido en Italia por aquellas fechas.

Por otro lado, conviene recordar que el instrumento que los Sanforte venden e instalan en la catedral granadina, no sin cierta reticencia por parte del cabildo, en 1577, sería finalmente comprado por la colegial del Salvador de Sevilla, cuando los capitulares lo rechazan tras catorce años de uso, en 1592<sup>391</sup>. De este instrumento, a disposición de Francisco Correa, se sabe por referencias tangenciales que tenía “tono de trece”<sup>392</sup>. Sin embargo, el precio de compra de 950 ducados pagado por la catedral en 1577, y más aún el precio de hasta 1500 ducados en que los Sanforte tenían tasada la obra, hace suponer a Juan Ruiz Jiménez que quizá se tratara también de un instrumento sobre base de 16'<sup>393</sup>. Pero, por desgracia, de la documentación conservada no trasciende ninguna información respecto a la extensión de su teclado<sup>394</sup>.

Del mismo modo, faltan documentos que despejen por completo las dudas todavía existentes sobre la disposición y extensión de los teclados del órgano construido por maese Jorge para la catedral de Sevilla entre 1567 y 1579. La más precisa información sobre este órgano procede de las memorias de registros redactadas en 1584 y 1586<sup>395</sup>, ya citadas, en las que se hace mención a la partición de los registros entre c y c# pero no a los límites grave y agudo del teclado.

Recordemos que, según la memoria de Baltasar de Villada de 1584, los dos teclados del instrumento catedralicio sevillano poseían diferente entonación: “está el pequeño del

<sup>388</sup> Sobre esta cuestión, CEA GALÁN, Andrés: “Organos en la España de Felipe II....

<sup>389</sup> Aparte del órgano toledano de Juan Gaytán, es cierto que apenas puede ser documentado ningún otro caso de órgano construido sobre flautado de 16' en el panorama de la organería castellana del siglo XVI hasta la contratación de los grandes órganos para el monasterio del Escorial con el flamenco Gilles Brebos en 1578. De todos modos, esta circunstancia parece deberse más a la ausencia de documentación al respecto que a la inexistencia de tales instrumentos en los más importantes centros el ámbito castellano.

<sup>390</sup> Para las referencias bibliográficas, CEA GALÁN, Andrés: “Organos en España en tiempos de de Felipe II...

<sup>391</sup> Las vicisitudes de esta compra, traslado e instalación están recogidas en RAMÍREZ PALACIOS, Antonio: “El mundo del órgano de Francisco Correa de Arauxo en Sevilla.... También, RUIZ JIMÉNEZ, Juan: *Organería en la diócesis de Granada*, p. 106-7.

<sup>392</sup> RAMÍREZ PALACIOS, Antonio: “El mundo del órgano de Francisco Correa de Arauxo en Sevilla....

<sup>393</sup> RUIZ JIMÉNEZ, Juan: *Organería en la diócesis de Granada*, p. 73.

<sup>394</sup> La única referencia al teclado de este instrumento aparece en las alegaciones del cabildo granadino que llevan a rechazarlo en 1591, al parecer por haber incumplido los Sanforte con la obligación de la escritura otorgada en 1578, según la cual debían “mudar el juego a la parte del choro”, lo que da a entender que el órgano se tañía por la trasera. RUIZ JIMÉNEZ, Juan: *Organería en la diócesis de Granada*, p. 180 y 182-3.

<sup>395</sup> CEA GALÁN, Andrés: “El libro del órgano de Maese Jorge flamenco...

grande una quarta más alto de tono”. Pero la cuestión aún no suficientemente aclarada es si el órgano mayor, que tenía un flautado de 12’, resultaba ser el teclado transpositor o, más bien al contrario, un teclado con entonación “normal” que comenzaba en contraF. En apoyo de la segunda hipótesis, podría aducirse que Villada no dice que el órgano mayor se encontraba afinado una quinta más bajo que la cadereta sino que toma el tono del teclado principal como referencia para indicar que es la cadereta la que estaba una quarta más alta. En otro lugar de su memoria, al presentar la “mistura para tañer ambos órganos”, señala que “el primer tono que se tañere por delasolre en el órgano grande se a de tañer por gesolreud en el órgano de la cadereta”, cuando Delasolre viene a ser el término habitual para el primer tono en la entonación de 13 palmos y no en la entonación de 18. Por otro lado, teniendo en cuenta la procedencia flamenca de maese Jorge, la presencia de un teclado desde contraF resulta bastante lógica. Esto explicaría, a su vez, que el órgano de la catedral de Granada se hubiese proyectado igualmente con contraoctava siguiendo el parecer de Gregorio Silvestre tras su entrevista con maese Jorge en Sevilla entre septiembre y octubre de 1567<sup>396</sup>.

En 1700, el organista Joseph Muñoz de Montserrat describirá el instrumento ya con dos teclados de 45 teclas (C-c’’, con octava corta)<sup>397</sup>. Para entonces, también la entonación de 18 palmos del teclado principal había desaparecido en favor del tono de 13, aunque el órgano presentara todavía la disposición de registros prácticamente tal como quedó tras la reforma realizada por Enrique Franco en 1591<sup>398</sup>. En esta intervención, se había instalado un nuevo secreto debajo del principal “para diez caños gruesos tapados” que “servirán de dar espíritu al flautado para que suenen aquellos baxos que son de sonido débil y flaco”. Aunque de nuevo queda la duda en este documento sobre la extensión del teclado, es posible que la instalación de estos caños pretendiese llevar el tono del órgano mayor de los 18 a los 26 o 28 palmos, de suerte que ambos teclados quedasen en la misma entonación. No en vano, el contrato con Enrique Franco estipula también “que cada uno de estos órganos [órgano mayor y cadereta] quede mui bien afinado y perfecto para poderse tañer cada uno de por sí o juntos entrambos”, lo que abre la posibilidad de que pudiesen ser incluso acoplados<sup>399</sup>.

En ausencia de testimonios más concluyentes, lo que sí puede darse prácticamente por seguro es que Francisco Correa habría podido ver, oír o tañer al menos el instrumento toledano de Juan Gaytán con ocasión de su estancia en aquella catedral para la oposición de 1618<sup>400</sup>. Modelo real o ficticio, la excepcionalidad del instrumento de la Catedral Primada podría haber brindado la ocasión para imaginar un repertorio excepcional del que las citadas piezas de la *Facultad orgánica* son, en mi opinión, una

<sup>396</sup> Sobre este encuentro, RUIZ JIMÉNEZ, Juan: *Organería en la diócesis de Granada*, p. 177-8.

<sup>397</sup> Ayarra Jarné, J.E.: “Un documento de excepcional interés para la historia de los órganos catedralicios de Sevilla...”

<sup>398</sup> El contrato con Enrique Franco se localiza en el Archivo Provincial de Sevilla, Protocolos Notariales, Oficio XIX, legajo 12.540, fol. 153-156v. Agradezco a Juan Luis Fornieles el haberme facilitado este documento hasta ahora inédito.

<sup>399</sup> En cualquier caso, la información ofrecida por Muñoz de Montserrat sobre el tono del instrumento en 1700 no resulta coherente con su magnitud e importancia. Que el flautado de 13 palmos fuese tapado desde C hasta c# y siga precisando de diez tubos de refuerzo, esta vez abiertos y de 4’, dejando inútiles los antiguos tubos grandes de 18 palmos de la fachada parece completamente absurdo. Más bien, creo que debía de tratarse de un 16’ que llevaría los bajos tapados por la misma falta de espacio que fray Domingo de Aguirre destacará en su informe de 1723, publicado en AYARRA JARNE, José Enrique: *Historia de los grandes órganos de coro de la catedral de Sevilla...*, p. 55-6.

<sup>400</sup> A pesar de que la oposición se celebrara en un realejo instalado a tal efecto, según se cuenta en PRECIADO, Dionisio: “Francisco de Peraza II, vencedor de Francisco Correa de Araujo...”

perfecta muestra. Estas obras, en el contexto que hemos perfilado, representarían el estadio más avanzado en la producción de Correa hasta 1626, dejando preparado el camino para nuevos hallazgos y especulaciones que habrían de venir durante su periodo de madurez.

## IV.2.- Ámbito en las piezas de medio registro

Una cuestión complementaria de la estudiada más arriba, es la definición del ámbito en las piezas de medio registro. Correa se expresa en varias ocasiones al respecto, en un intento de fijar las bases teóricas que debían regir un estilo de composición todavía novedoso en el panorama hispano en los albores del siglo XVII. Sin embargo, la definición de ese nuevo marco teórico entrará inmediatamente en conflicto con el marco teórico modal general y planteará nuevos interrogantes para la interpretación del repertorio, especialmente por lo que respecta a la registración en el órgano.

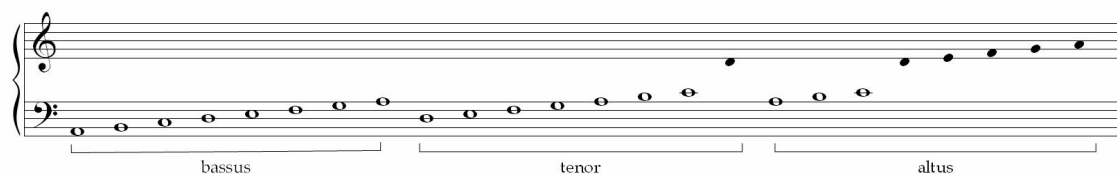
### IV.2.1.- El conflicto entre ámbito modal y medio registro

Como sabemos, la división del teclado en dos mitades sonoras, para mano derecha y mano izquierda, entre  $c'$  y  $c\#'$ , será un invento trascendental en la historia de organería hispana. A su vez, la implantación de este recurso vendrá a transformar completamente la concepción del repertorio de los organistas hispanos a lo largo del siglo XVII. Más allá de la novedad tímbrica, uno de los ingredientes esenciales de esa transformación es la trasgresión de los tradicionales ámbitos modales en la composición polifónica.

Por un lado, la partición del teclado provocará la aparición de ámbitos defectivos en las voces acompañantes, lo que, para Correa, se traduce en determinadas imposibilidades compositivas. Así dice, por ejemplo, Correa:

“No puede aver medio registro de tiple de primero tono por delasolre [...] sino que necessariamente an de ser de segundo o de séptimo tono irregular, en conclusión de segundo tono más propiamente”<sup>401</sup>.

El ejemplo siguiente muestra de forma esquemática la imposibilidad planteada por Correa para el primer tono, en el que los ámbitos del tenor y del alto quedan cercenados a la altura de  $c'$  por razón de la división del teclado (ejemplo 21):



Ej. 21: Ámbitos defectivos del modo primero en un órgano de registros partidos.

El argumento, que se extiende también a la imposibilidad de componer medios registros en quinto tono<sup>402</sup>, se convierte en un elemento de discusión recurrente en los prólogos a

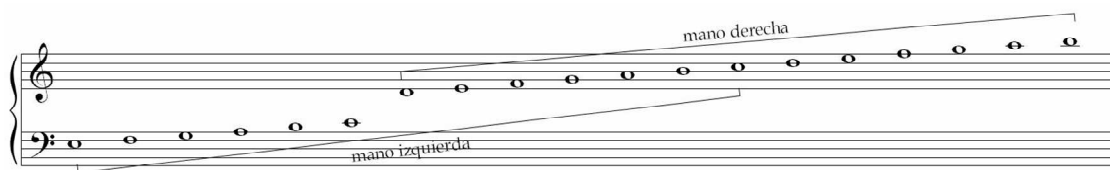
<sup>401</sup> *Facultad orgánica*, fol. 5v. Sobre esta misma cuestión, JAMBOU, Louis: *Etude et traduction du traité musical...*, p. 13-16.

las piezas de medio registro de los grados segundo a cuarto. La presencia de estos ámbitos defectivos, unida a la presencia de determinadas transposiciones modales, confirmarán, en primer lugar, la práctica equivalencia entre los modos primero, segundo, séptimo y décimo, por un lado, o los modos quinto, sexto y duodécimo, por otro, “especialmente en tientos, en que no ay petición que obligue a lo contrario”<sup>403</sup>. Pero en segundo lugar y como aspecto más importante, el establecimiento de la nota final como verdadero sistema organizativo del repertorio en su contexto modal<sup>404</sup>.

Un segundo aspecto ligado al problema del paradigma modal en las piezas de medio registro es el del solapamiento del ámbito correspondiente a la voz que glosa con respecto al de las voces acompañantes. Correa se refiere a este problema en diversos pasajes de la *Facultad orgánica*. En el prologo al tiento XXXVIII de medio registro de tiple de cuarto tono, por ejemplo, dice:

“[...] y quitado el bardón para nuestro propósito, se cuentan los dichos 19 puntos de ámbito dende elami grave hasta befabemi agudíssimo, el qual tienen los órganos de quatro octavas”.

Tal como mostró en términos prácticos la profesora Montserrat Torrent en un artículo de 1979<sup>405</sup>, lo que Correa reclama aquí es la utilización de una base sonora de 4’ para las voces acompañantes mientras la mano derecha ejecuta el tiple sobre 8’. De este modo, existiendo un solapamiento de las notas d’-c’ entre ambas secciones del teclado, pueden contarse, efectivamente, los 19 puntos del ámbito legítimo del modo cuarto (ejemplo 22):



Ej. 22: Ámbito para el tiento XXXVIII, de medio registro de tiple de cuarto tono.

La idea expresada por Correa queda ratificada por la copia en partitura del tiento XXVI que se conserva en el manuscrito Ms 964 de la Universidad de Braga (ilustración 5)<sup>406</sup>. Como puede verse, presenta las cuatro voces repartidas en otros tantos pentagramas que utilizan, respectivamente, las claves de G en 2ª, C en 2ª, C en 3ª y C en 4ª líneas. Se

<sup>402</sup> *Facultad orgánica*, fol. 104v.

<sup>403</sup> *Facultad orgánica*, fol. 70v.

<sup>404</sup> Sobre esta cuestión, Ajuda, apartado II.

<sup>405</sup> TORRENT, Montserrat: “Registración de la música de tecla del siglo XVII...”

<sup>406</sup> Archivo Distrital de Braga, Universidade do Minho (P:BRp), Ms 964, *Livro de Obras de Orgão*, fol. 238. La realización de esta transcripción “histórica” en formato de partitura data, muy probablemente, de la segunda mitad del siglo XVII. Su pulcritud y el hecho de que no se observen variantes con respecto al texto de la *Facultad orgánica*, induce a pensar que se realizaría a partir de un ejemplar de la edición original de 1626. Se trata de una copia actualmente mutilada, ya que sólo se conserva desde el compás 80 hasta el final de la pieza. Está realizada en formato apaisado y las páginas aparecen torpemente dobladas para ser insertadas, junto a otros materiales variopintos, en la encuadernación actual, que data del siglo XVIII. Estas circunstancias provocarían que el fragmento en cuestión pasara completamente desapercibido tanto para Kastner al describir la fuente como para Gerhard Doderer cuando realizó el estudio y transcripción del manuscrito. KASTNER, Macario Santiago: “Tres libros desconocidos con música orgánica en las bibliotecas de Oporto y Braga”, *AnM*, I, 1946, p. 143-51 y *Obras selectas pera órgão. Ms 964 da Biblioteca Pública de Braga*, transcrição e estudo de Gerhard Doderer, Portugaliae Musica, XXV, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974.



trata, por tanto, de una transcripción en claves altas cuyo resultado, desde el punto de vista del ámbito, es el mismo que describe Correa en el prologuillo al tiento XXXVIII recién citado: el acompañamiento suena a la octava alta y la glosa del tiple discurre no sólo por encima sino también entre las voces acompañantes. Se evita así que el tiple se encuentre demasiado apartado de las demás voces, “cosa que se reprueba en buena música”, según expresión del mismo Correa en otro lugar<sup>407</sup>.



Ilustr. 5: P:BRp, Ms 964, fol. 238. *Tiento de medio registro de tiple* de Francisco Correa (XXVI), con el acompañamiento en claves altas.

Sin embargo, a pesar de estas evidencias, la propuesta de Correa parece entrar en contradicción con las instrucciones para la ejecución de piezas de medio registro de tiple que encontramos en las memorias de registros y mixturas para los órganos de la catedral de Sevilla, ya referidas. Tanto el documento de Baltasar de Villada de 1584 como el escrito anónimo de 1586 presentan siempre el solo y el acompañamiento sobre la misma base sonora, sea 12', de 8' o de 6' (tablas 12 y 13)<sup>408</sup>.

La *Declaración* de los órganos del monasterio del Escorial<sup>409</sup> presenta hasta 36 combinaciones de registros para los órganos medianos del coro, de las que 28 se refieren a la técnica del medio registro. Según estas instrucciones, en las piezas de medio registro de tiple, solo y acompañamiento se ejecutan también, de forma genérica, sobre la misma base harmónica. Sólo en tres casos parece prescribirse un acompañamiento “en octava alta”, según el modelo de Correa, pero esto no sin dudas en la interpretación del nomenclator. Así, en el “órgano mediano del choro del vicario” se combinan en una sola ocasión unas “flautas y flautas altas, orlos altos” que pudieran

<sup>407</sup> *Facultad orgánica*, fol. 8v.

<sup>408</sup> Para un análisis detallado de esta cuestión, CEA GALÁN, Andrés: “El libro de maese Jorge flamenco...”; CEA GALÁN, Andrés: “Un orgue flamand pour Panamá en 1621...”

<sup>409</sup> Real Biblioteca del Monasterio del Escorial, *Declaración de los Organos que ay en el Monasterio de St. Lorenzo el Real*, por el qual se da ynstrucción y claridad perpetua a los afinadores de los secretos, largitorias y reducciones y órdenes de toda la cañutería, y cómo y en qué lugares están los repartimientos dellas, para que con façilidad los afinen y limpien, y para que los tañedores sepan de qué mixturas deban usar y conozcan los registros como se dirá adelante, y ansí mesmo por donde se an de tañer los tonos de todos los offiçios del año, ms X-III-6 y Z-IV-3, [s.f.], fol. 17-28v. El documento fue publicado primeramente por STRAETEN, Edmond van der: *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle*, Bruxelles, 1888, vol. VIII, p. 262ss. Hay una edición más reciente en HERNÁNDEZ, Luis: *Música y culto divino en el Real Monasterio de El Escorial (1563-1837)*, Ediciones Escorialenses, El Escorial, 1993, vol. 1, p. 66-106. También, con comentarios, WYLY, James y TATTERSHALL, Susan: *The Brebos Organs at El Escorial*, Richmond, Organ Historical Society Press, 2007.

corresponder a un acompañamiento sobre las flautas de 4' con un solo basado en los orlos (¿de 8' o de 4'?) y reforzados por el *olpig* 8' de la mano derecha<sup>410</sup>. En el caso del “órgano mediano del choro del prior” se especifican unas “flautas y orlos altos” y unas “flautas, chiflete, orlos altos”, pero queda la duda de si la designación genérica de “flautas” designa aquí a las de 8' o a las de 4', abiertas o tapadas, de este instrumento.

Tabla 12: <i>Libro de el gobierno de los registros y misturas, Sevilla, catedral, 1584</i>		
Organo mayor	Mano izquierda	Mano derecha
a modo de gaytilla	Flautado 12' Bardón 12' (Temblante)	Flautado 12' Bardón 12' Octavas 6' (Flautas 3') Trompetas 12' (Temblante)
mistura de la gaytilla	Flautas 6' Flautas 3' Flautas de espigueta 3' Temblante	Flautas 6' Flautas 3' Flautas de espigueta 3' Dulzainas 6' Temblante
a modo de gaytilla	Octavas 6' Flautas 6' Flautas 3' (Temblante)	Octavas 6' Flautas 6' Quincenas Docenas Sobrequincenas Otras docenas (Temblante)
Cadereta		
a modo de gaytilla	Quintadena 8' Flauta Principal 4' Quincenas 2'	Quintadena 8' Flauta Principal 4' Docenas Quincenas Sobredocenas Sobrequincenas

Tabla 13: <i>Memoria de los registros, Sevilla, catedral, ca. 1586</i>		
Organo mayor	Mano izquierda	Mano derecha
diferencia muy galana	Bardón 12' Octavas 6' Flautas 3'	Bardón 12' Flautas 6' Flautas 3, Flautas de espigueta 3' Trompetas 12'
mestura de la gaytilla	Flautas 6' Flautas 3 Flautas de espigueta 3' Temblante	Flautas 6' Flautas 3 Flautas de espigueta 3' Dulzainas 6' Temblante
otra mestura de gaytilla	Bardón 12' Flautas 6 Flautas 3' Flautas de espigueta 3' Temblante	Bardón 12' Flautas 6 Flautas 3' Flautas de espigueta 3' Trompetas 12' Temblante

<sup>410</sup> Esto, teniendo en cuenta que el único registro de flautas partido en los órganos medianos eran las flautas tapadas “que se llaman *olpig* onisonus del flautado” y cuya división en “altas” y “bajas” correspondía a mano derecha e izquierda respectivamente. No obstante, quizá falta la palabra “bajas” en el texto y debiera leerse: “flautas [bajas] y flautas altas, orlos altos” (¿?).

Por su parte, de las instrucciones para la registración en el órgano menor de la catedral de Valencia que aparecen en el *Aranzel* redactado por fray Antonio Llorens y fray Juan Olius hacia 1636<sup>411</sup>, trece se refieren a la interpretación de medios registros de mano derecha. Éstas vienen distribuidas en cuatro categorías: *cornetilla*, *paxarillos*, *gaytillas* y *tolosana*. De todas ellas, sólo uno de los *paxarillos* prescribe un acompañamiento en 4' para un solo basado en 8' (tabla 14)<sup>412</sup>. Del resto de combinaciones, ocho asignan al acompañamiento la misma base harmónica que al solo y otras cuatro utilizan un acompañamiento en 8' mientras el solo se ejecuta sobre 4', esto es, justo al revés de las instrucciones dadas por Correa. En estos casos, no sólo no ocurre un solapamiento entre los ámbitos de ambas partes del teclado, sino que éste se amplía considerablemente, mucho más allá de los términos establecidos por el marco teórico modal.

Tabla 14: <i>Aranzel</i> , Valencia, catedral, ca. 1636			
	Mano izquierda	Mano derecha	Contras
<b>Cornetilla</b>	Flautas 4'	Octavas 4'	Peanas 8' Temblante y despacio
<b>Paxarillos</b>	Flautas 4'	Flautat fusta 8' Nasart 2º	Peanas 8'
	Flauta fusta 8' Flautas 4'	Flautas 4' Nasart 1º Nasart 2º	Peanas 8'
	Flautas 4'	Flautas 4' Nasart 2º	Peanas 8'
	Flautat fusta 8' Octava 4'	Flautat fusta 8' Flautas 4' Nasart 1º Nasart 2º	Peanas 8'
<b>Gaytillas</b>	Flautat 8' Octava 4'	Octava 4' Quincena 2' Ple	Peanas 16'
	Flautat 8' Octava 4'	Flautat 8' Octava 4' Quincena 2'	Peanas 16'
	Flautat 8' Octava 4'	Flautat fusta 8' Octava 4' Simbalet	Peanas 16'
	Octava 4' Flautas 4'	Flautas 4' Ple	Peanas 16'
	Flautat 8' Flautas 4'	Octava 4' Simbalet	Peanas 16'
	Octava 4' Flautas 4'	Flautas 4' Nasart 1º	Peanas 16'
<b>Tolosana</b>	Flautat 8' Octava 4'	Flautat fusta 8' Tolosana	Peanas 8'
	Flautat fusta 8' Octava 4'	Flautas 4' Tolosana	Peanas 8'

<sup>411</sup> Publicado por CLIMENT, José: "Los órganos de la catedral de Valencia en el siglo XVII", *AnM*, 50, 1995, p. 150-160.

<sup>412</sup> La tabla en cuestión se elabora a partir de la disposición de registros tal como la deduzco de las mismas instrucciones: 1.- Flautat 8', 2.- Octava 4', 3.- Flautat de fusta 8', 4.- Nasart 1º 2 2/3' o 2', 5.- Quincena 2', 6.- Flauta 4', 7.- Nasart 2º 2' o 1 1/3', 8.- Tolosana, 9.- Ple, 10.- Simbalet, además de registros de Peanas primeras 16' y Peanas segundas 8', en tirasse permanente. Nótese que mi interpretación de esta tabla y disposición difiere sustancialmente de la presentada en DE LA LAMA, Jesús Angel: *El órgano barroco español...*, vol. III, p. 223ss.

Esta forma de ejecución de los partidos de mano derecha, con el sólo en una base harmónica una octava más aguda que el acompañamiento, viene ratificada por las mixturas de *flaviolets* y *gaytillas* que trae el “Modo de ordenar y registrar” el órgano de la Seo de Lleida redactado por fray Antonio Llorens en 1624<sup>413</sup>. La técnica parece responder a una práctica habitual del tañer partido entre los organistas del ámbito catalano-valenciano y que debe retrotraerse al menos hasta mediados del siglo XVI<sup>414</sup>. Como puede verse, esta práctica tampoco renuncia al uso de las peanas de 8’ o de 16’ para otorgar mayor fundamento al acompañamiento.

Volviendo a la música de Correa, conviene también considerar lo que nos dice en el prologo al tiento XXXV de medio registro de baxón, cuando ordena:

“En órganos grandes de tono de catorze palmos y dende, quítese el flautado o bardón más baxo, y déxese la octava, para que respondan mejor, assimismo para que dende desolre sograve hasta gesolrreut agudíssimo se cuenten con verdad los diez y ocho signos de ámbito de este tono primero”<sup>415</sup>.

La profesora Montserrat Torrent, en el artículo ya citado<sup>416</sup>, aplicó en este caso el mismo criterio que para los medios registros de tiple y sugirió la interpretación del solo de la mano izquierda sobre una base de 4’ mientras el acompañamiento canta en 8’, garantizando así el solapamiento de las dos octavas centrales del teclado y, por tanto, la limitación del ámbito a su rango legítimo. Sin embargo, de este modo, la glosa del baxón discurrirá a veces por encima de la voz de tenor o incluso del alto, lo que provoca situaciones difícilmente justificables desde el punto de vista harmónico, incluida la aparición de acordes en segunda inversión. Así ocurriría, por ejemplo, en el dar del compás 14 de este tiento XXXV si el bajo sonase una octava más agudo (ejemplo 23):



Ej. 23: *Facultad orgánica*, tiento XXXV, c. 14.

En mi opinión, la supresión del “flautado o bardón más baxo” que reclama el prologo al tiento XXXV debería afectar, en este caso, a ambas partes del teclado, lo que daría como resultado, simplemente, una interpretación en octava alta, sobre base de 4’. En esta dirección apunta otra cita de Correa sobre el particular, que ocurre en el prologo al tiento LVII:

<sup>413</sup> Catedral de Lleida, Archivo Musical, documento nº 1404. Publicado primero en *Musici organici Iohannis Cabanilles. Opera omnia*, Higinio Anglés (ed.), Barcelona, Diputación Provincial, Biblioteca de Catalunya, vol. 1, 1927 (reed. 1983), p. XXXI. También, CALLE GONZÁLEZ, Benjamín: *Catálogo de música y documentos musicales del Archivo Catedral de Lérida*, Lérida, Dilagro Ediciones, 1984, p. 111.

<sup>414</sup> Sobre esta cuestión, véase más arriba, punto I.2.

<sup>415</sup> *Facultad orgánica*, fol. 90v.

<sup>416</sup> TORRENT, Montserrat: “Registración de la música de tecla del siglo XVII...”

“Tiento y discurso de medio registro de dos baxones de octavo tono, ut y sol, por gesolrreut del género diatónico, o assí mesmo de undécimo tono (irregulariter finitum), respecto de tener claves altas, y el ámbito dende delasolre grave, y quitado el flautado dende el sograve (que todo es uno) hasta gesolrreut agudíssimo”<sup>417</sup>.

Aquí, la expresión “que todo es uno” parece referirse a la carencia partición del registro de flautado en algunos órganos del entorno sevillano<sup>418</sup>, de modo que su supresión nos ofrece un resultado sonoro en 4’ para toda la composición, acorde con el sentido de la escritura en claves altas. Por otro lado, al tratarse de un “tiento de medio registro de dos baxones” conviene tener también en cuenta la observación hecha en el encabezamiento del tiento LIV:

“Como son de naturalezas tan distintas las voces superiores destos discursos de medio registro respecto de las inferiores, por andar aquellas (esto es los tiples) en el lleno del órgano, y éstas (esto es los baxos) en el flautado o al revés, si son discursos de dos baxones, los tiples en el flautado y los baxos en el lleno o trompetas, y no poderse mezclar unas con otras, andando las inferiores sobre las superiores o a la contra, según y como se puede hazer en la música de canto de órgano, de dos o tres tiples, contralto, etc., en la qual el segundo tiple suele hazer oficio de contralto, poniéndose debaxo del en muchas ocasiones, por tanto es necessario que estos dichos discursos de dos tiples, o de dos baxones sean a cinco voces, y no menos en manera alguna, para que quando callaren los dos tiples, queden cantando tres voces en el flautado, y el tiple segundo no pueda tener ni tenga tránsito al flautado para efecto de hazer oficio de contralto, cosa tan fuera de propósito, como algunos que poco saben an querido intentar”<sup>419</sup>.

Este texto ratifica lo ya expresado en el punto catorce de las “Advertencias” sobre la necesidad de componer los medios registros doblados, de dos tiples o dos baxones, a cinco voces y no a cuatro. Pero ofrece también una importante información suplementaria relacionada con el problema del ámbito. Según Correa, no es posible mezclar o cruzar las voces que ejecutan el medio registro con las que ejecutan el acompañamiento, “andando las inferiores sobre las superiores o a la contra”. La razón para esta norma está en que una misma voz no puede transgredir los límites del medio registro haciendo las veces ora de solo ora de acompañamiento. Pero también, al impedir que ninguna voz pueda cruzarse con las voces de la zona contraria, Correa parece contradecir de forma explícita la norma del solapamiento a la que nos hemos referido más arriba.

De nuevo, cotejando todo ello con las fuentes hispanas sobre registración que conocemos, comprobamos cómo las de Sevilla, al igual que las de El Escorial, presentan siempre la voz del baxón sobre la misma base harmónica del acompañamiento. En las de Valencia, esta práctica alterna, además, con el uso de acompañamientos en octava alta. Pero en ningún caso las mixturas de baxón se ejecutan con base de 4’ si el acompañamiento está en 8’, como puede verse de forma resumida en las tablas 15, 16 y 17.

<sup>417</sup> *Facultad orgánica*, fol. 150.

<sup>418</sup> Sobre esta cuestión, CEA GALÁN, Andrés: “Organos en la España de Felipe II...”

<sup>419</sup> *Facultad orgánica*, fol. 139v.

Tabla 15: <i>Libro de el gobierno de los registros y misturas</i> , Sevilla, catedral, 1584		
<b>Organo mayor</b>		
mistura de el baxón	Flautado 12' Bardón 12' Trompetas 12'	Flautado 12' Bardón 12' Octavas 6'
<b>Cadereta</b>		
mistura de el baxón	Quintadena 8' Flauta Principal 4' Dulzainas 8'	Quintadena 8' Flauta Principal 4' Quincenas 2'

Tabla 16: <i>Memoria de los registros</i> , Sevilla, catedral, ca. 1586		
<b>Organo mayor</b>		
para el baxón	Bardón 12' Octava 6' Flautas 3' Trompetas 12'	Bardón 12' Flautas 6' Flautas 3' Flautas de espigueta 3'
<b>Cadereta</b>		
mestura del baxón	Quintadena 8' Dulzainas 8'	Quintadena 8' Flauta Principal 4'

Tabla 17: <i>Aranzel</i> , Valencia, catedral, 1636		
<b>Baxones</b>	Flautat 8' Flautat fusta 8' Octava 4' Flautas 4' Nasart 1º Nasart 2º	Flautas 4'
	Flautat fusta 8' Flautas 4' Nasart 1º Nasart 2º	Flautas 4'
	Flautat fusta 8' Octava 4' Nasart 1º Nasart 2º	Octava 4'
	Flautas 4' Nasart 1º Nasart 2º	Flautas 4'
<b>Otros partidos</b>	Flautat 8' Octava 4' Nasart 1º	Flautat 8'
	Flautat 8' Octava 4' Quincena 2' Ple	Flautat 8' Octava 4'
	Flautat fusta 8' Octava 4' Quincena 2' Tolosana	Flautat fusta 8' Octava 4'
	Flautat fusta 8' Flautas 4' Nasart 1º Tolosana	Flautat fusta 8' Flautas 4'
	Flautat fusta 8' Octava 4' Tolosana Simbalet	Flautat 8' Octava 4'

Todos estos testimonios demuestran cómo el repertorio partido o de medio registro se alejó muy pronto de los estrictos preceptos del tradicional ámbito modal polifónico para abrir nuevas vías a la composición y a la creación sonora en el medio instrumental. Las prevenciones de Correa sobre la cuestión del ámbito en las piezas de medio registro habría que tomarlas, por tanto, en el mismo sentido que otras observaciones presentadas en otras ocasiones, como el punto de partida teórico que ampara y legitima la praxis sin llegar en realidad a limitarla. En este sentido, no hay que perder de vista que las disquisiciones de Correa sobre estas cuestiones de ámbito modal quedan asociadas a piezas de los grados primero y segundo de su escala de dificultad. Quedan así circunscritas a un problema teórico que se entremezcla con la discusión sobre la perfección o imperfección de los diapasones y la imposibilidad del uso de ciertos modos en la composición de los medios registros. Si, como se dijo, el adiestramiento de los discípulos tañedores por medio de la *Facultad orgánica* comprendía no sólo la ejecución de las piezas sino también la composición o improvisación de obras semejantes a las suministradas por Correa, tales disertaciones parecen absolutamente pertinentes dentro de su marco pedagógico. En ese itinerario, surgirá el concepto de la designación tonal genérica a la que nos hemos referido más arriba, y se abrazarán los preceptos de transgresión y conmixti3n modal.

Para comprobar hasta qué punto el marco teórico del ámbito modal quedó atrás en las composiciones de medio registro de Correa, nos conviene echar un vistazo a algunos casos particulares que se presentan en la *Facultad orgánica*.

#### IV.2.2.- Trasgresiones al ámbito del medio registro

Más arriba, en el apartado IV.1.1, me he referido a algunos ejemplos de glosas extendidas por el agudo o por el grave en piezas de la *Facultad orgánica* que, en mi opini3n, se relacionan con el uso por parte de Correa de teclados extendidos de 50 o 54 teclas, fuese de forma real o imaginaria. Existen, adem3s, unos pocos casos en los que las extensiones de la glosa del bax3n o del tiple parecen ultrapasar la divisi3n del medio registro entre c' y c#', dentro del ámbito del teclado ordinario de 42 puntos. El detalle no sólo tiene que ver que el conflicto entre ámbito modal y medio registro reci3n descrito sino que enlaza con un problema de la praxis de mayor alcance, seg3n veremos.

Un caso 3nico entre las piezas de la *Facultad orgánica* se encuentra en el tiento de medio registro de bax3n XXXV, donde aparece de forma expresa por una sola vez la nota d' en la glosa del bajo (comp3s 109). En mi opini3n, tal ocurrencia no puede considerarse un simple lapsus por parte de Correa. La nota en cuesti3n resulta inevitable en la secuencia imitativa del bajo y, en favor de 3sta, Correa renuncia aqu3 al uso de una nota sustitutiva como habr3a hecho en otras ocasiones. La opci3n de leer el pasaje en octava baja forzar3a la aparici3n del F# en la octava grave y la extensi3n de esta 3ltima entrada del bajo al menos hasta contraG. Otra posibilidad es invertir la direcci3n de los saltos en la progresi3n de cuartas y quintas de los compases 112-115 para sujetarse a la extensi3n ordinaria de 42 puntos. Pero tambi3n es posible pensar que se trate de una pieza escrita para dos teclados, al menos a partir del com3s 98 si se quieren evitar las posibles pero inc3modas posiciones de la mano derecha en los compases 37-38 y 95-98. De este modo, el tiento XXXV de Correa se relaciona con un repertorio de piezas partidas a dos teclados que localizamos entre la producci3n de otros organistas hispanos del siglo XVII.

Tomemos algunos ejemplos de esta práctica. En el manuscrito LP30 Escorial encontramos, por ejemplo, un *Bajo de primer tono* de Joseph Jiménez en el que el solo de la mano izquierda sube hasta d' en tres ocasiones<sup>420</sup> mientras la mano derecha se ciñe al ámbito habitual desde c#3. En el manuscrito LP29 Escorial, un *Tiento de octavo tono partido, vajo* de Torrijos alcanza igualmente el d' en la mano izquierda<sup>421</sup>. Lo mismo ocurre en un *Registro vajo* del manuscrito LP27 Escorial, atribuido a fray Diego de Torrijos<sup>422</sup>. Esta misma pieza es atribuida a Sebastián Aguilera en el manuscrito M1577 de Oporto, fuente en la que el pasaje en cuestión es reconducido para evitar esa nota<sup>423</sup>. No así en otras piezas copiadas en este manuscrito, donde la cifra parece aventurarse dubitativamente más allá de la partición en algunas ocasiones. En el manuscrito de Jaca, la *Gaitilla de mano izquierda* de Sebastián Durón ofrece de nuevo un d' que transgrede el ámbito del medio registro<sup>424</sup>, ejemplo entre muchos dentro de la misma fuente. En el manuscrito de Astorga, es el acompañamiento el que sobrepasa su ámbito en un *Tiento a cuatro, partido de mano derecha* de fray Pablo Nassarre<sup>425</sup>. En las *Flores de música* de fray Antonio Martín y Coll (E:Mn, M 1357) hay una *Obra de 6º tono, mano derecha* en la que el solo de la mano derecha desciende hasta el h, frecuentando el c central<sup>426</sup>. El manuscrito M729 de la Biblioteca de Cataluña (E:Bc) contiene varias piezas relacionadas con esta particularidad: dos gaitillas de mano izquierda y otra de mano derecha de Gabriel Menalt; un partido de mano derecha de fra Crest y otro de Juan Bazea (Baseya), más una *Gaytilla a dos tiples* de éste último<sup>427</sup>. Ninguna de estas obras, llámense bajos, gaitillas, tientos o partidos, se adecua a una ejecución sobre un solo manual con registros divididos entre c3 y c#3, según puede verse en la tabla 18:

<sup>420</sup> XIMÉNEZ, Jusepe: *Obras para teclado*, ed. Javier Artigas, José Luis Gónzales Uriol, Jesús Gonzalo, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 2006, nº 4, compases 67, 115 y 128.

<sup>421</sup> Publicado en *Maestros de capilla del monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial, Música para órgano (siglo XVII)*, I-1, Ed. José Sierra, San Lorenzo de El Escorial, Ediciones Escorialenses (EDES), 2001, p. 93.

<sup>422</sup> La versión de LP27 está publicada en *Maestros de capilla del monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial, Música para órgano (siglo XVII)*, I-1, Ed. José Sierra, San Lorenzo de El Escorial, Ediciones Escorialenses (EDES), 2001, p. 157.

<sup>423</sup> La versión de Oporto está publicada en KASTNER, M.C.: *Silva Ibérica*, I, Schott, Mainz, 1954; también en GAY, C.: *Sebastián Aguilera de Heredia. L'oeuvre d'orgue*, Editions Gras, La Flèche-Paris, 1977-1980; y SIEMENS HERNÁNDEZ, L.: *Sebastian Aguilera de Heredia. Obras para órgano*, Alpuerto, Las Palmas, 1978. La concordancia de fuentes no se toma en cuenta en ninguna de las cuatro ediciones citadas.

<sup>424</sup> Editada en *Andrés de Sola y Sebastián Durón: Six tientos*, ed. Lothar Siemens Hernández, Orgue et Liturgie, 74, París, Schola Cantorum, 1966.

<sup>425</sup> Publicado por ÁLVAREZ, José M.: *Colección de Obras de Organo*, Madrid, Unión Musical Editores, 1964, p. 60.

<sup>426</sup> Publicado en *Flores de música*, ed. Genoveva Gálvez, p. 80, quien omite por error dos páginas completas del original, entre los compases 16-17.

<sup>427</sup> E:Bc, M729, fol. 5: *Gaytilla de mano izquierda* [de Gabriel Menalt]; fol. 8: *Gaytilla a dos tiples* de Juan Bazea; fol. 11: *Gaytilla de mano derecha* [de Gabriel Menalt]; fol. 50: *Tiento garrido de mano derecha* de Gabriel Menalt, fol. 107: *Gaytilla de mano izquierda* de Gabriel Menalt, fol. 10v: *Gaytilla partido de mano derecha* de Bazea. Publicadas por *Antología de organistas españoles del siglo XVII*, ed. Higinio Anglés, Barcelona, Diputación Provincial, Biblioteca Central, vol. 2, 1966, p. 22, 27, 34, 72 y 78. E:Bc, M729, fol. 45: *Gaytilla de mano derecha* de Fra Crest, publicado por VOORTMAN, Martin: *Organistes de Barcelona del segle XVIII*, Tritó, Barcelona, 2002, p. 1. Para las obras de Menalt, debe consultarse también MENALT, Gabriel: *Obra completa per a orgue*, Edición de Bernat Cabré, Barcelona, Tritó, 2012.



Tabla 18: Piezas partidas con trasgresión de la partición c/c#					
fuelle	folio	autor	título	izq	der
LP30 Escorial	67v	Jiménez	Bajo	C-d'	c#'-a''
LP29 Escorial	32	Torrijos	Tiento partido bajo	C-d'	c#'-a''
LP27 Escorial	167v	Torrijos (Aguilera?)	Registro bajo	C-d'	c#'-a''
Jaca	186	Durón	Gaitilla de mano izquierda	C-d'	c#'-a''
M729 Cataluña	4v	Menalt	Gaytilla de mano izquierda	C-d'	c#'-a''
M729 Cataluña	106v	Menalt	Gaytilla de mano izquierda	D-e'	c#'-a''
M729 Cataluña	49v	Menalt	Tiento partido de mano derecha	C-d'	h-a''
M729 Cataluña	7v	Bazea (Baseya)	Gaytilla partido a dos triples	D-e'	c#'-a''
M729 Cataluña	10v	Bazea (Baseya)	Gaytilla partido de mano derecha	F-e'	h-a''
M729 Cataluña	45	Crest	Gaytilla de mano derecha	D-e'	c#'-a''
Astorga	137	Nassarre	Tiento partido de mano derecha	C-d'	d-a''
BNM1357	115v	(Martín y Coll)	Obra de mano derecha	C-c'	h-a''

En todos los casos reseñados hay que descartar que se trate de errores del copista. Además, al existir una superposición de los ámbitos de ambas manos, el problema no se solventa imaginando una partición de los registros diferente a la tradicional entre c'/c#',<sup>428</sup>. Tampoco, mediante la transposición de las piezas; ni mediante el manejo de los registros, poniendo y quitando en la parte del solo según éste entra o calla.

Si los casos del manuscrito M729 de la Biblioteca de Cataluña pueden explicarse como una consecuencia de la tardía implantación del registro partido en los órganos catalanes y la persistencia de una tradición de ejecución a dos teclados, la presencia de ejemplos semejantes en fuentes castellanas demuestra cómo el concepto y técnica del tañer partido resulta independientemente de la existencia del recurso del medio registro. Así, ante estas muestras, cabría establecer hasta cuatro tipologías de piezas partidas de mano derecha o izquierda en el repertorio hispano del siglo XVII y principios del XVIII:

- piezas en las que acompañamiento y solo respetan el límite de la partición c/c#3
- piezas en las que únicamente el solo respeta la partición
- piezas en las que únicamente el acompañamiento respeta la partición
- piezas en las que ninguna de las manos respeta la partición

De estos cuatro tipos, sólo el primero puede realizarse satisfactoriamente sobre un manual único con registros partidos, y es la forma que encontramos habitualmente en el repertorio castellano desde la generación de Francisco Correa. La segunda y tercera categorías sugieren la posibilidad de ejecución con medios registros “modernos” (como las cornetas o clarines de mano derecha, por ejemplo) sobre un instrumento de dos teclados, incluyendo habitualmente la técnica de ecos mediante el trocado de manos. La cuarta categoría podrá incluir el trocado de manos o la ejecución con manos cruzadas sobre dos teclados y parece característica del repertorio catalano-valenciano al menos desde mitad del siglo XVII.

A estas cuatro tipologías habría que añadir una quinta (e), la de aquellas piezas originalmente concebidas como del tipo d), para instrumentos de dos teclados, y que fueron copiadas en algún momento según el tipo a), con el fin de adecuarla a algún instrumento “moderno” o a un instrumento de un solo teclado manual. A esta categoría

<sup>428</sup> Como puede comprobarse, la partición entre h2 y c3 que se localiza en algunos instrumentos de los siglos XVII-XVIII en Cataluña tampoco resuelve el problema para este repertorio.

pertenece, por ejemplo, un importante número de obras de Joan Cabanilles copiadas en el manuscrito de Jaca y en los de la Biblioteca de Cataluña<sup>429</sup>.

Recordemos que el catálogo de la obra de Cabanilles elaborado por Miguel Bernal Ripoll<sup>430</sup> señala sólo cuatro piezas partidas en las que se transgrede la partición c/c#3 (nº 83, 101, 144 y 148), más una pieza (nº 141) que deja de ser partida a partir de un determinado momento. En realidad, estas observaciones de Bernal, que siguen a las hechas por José Climent y otros<sup>431</sup>, no son sino la punta del iceberg de una problemática mucho más compleja, la que afecta a las piezas que asocio con la tipología e), recién citada. En tales piezas, tanto el solo como el acompañamiento suelen presentar innumerables problemas de saltos de séptima mal planteados y peor resueltos en la fuente original originados bien por las limitaciones del teclado en el agudo o en el grave, bien por las limitaciones impuestas por la partición de los registros en medio del teclado. Los casos que se presentan en este repertorio exceden incluso la norma de “suposición de octava” ya traída a colación a partir del texto de *El Melopeo* de Cerone y merecerá, por ello, un estudio particular en otro momento y lugar<sup>432</sup>.

Teniendo todo esto en consideración y volviendo a Correa, es bien posible que algunas otras piezas de la *Facultad orgánica* hubiesen sido concebidas en origen como obras partidas a dos teclados, si no en todo al menos en parte. Esta opción ofrece nuevas posibilidades para la ejecución de pasajes “extraños” realizados con inoportunos saltos de séptima y glosas secuenciales mutiladas por el constreñimiento que impone la partición del teclado. Así, por ejemplo, los compases 117-124 del tiento XXXI, los compases 24-29 del tiento LI o los compases 21-23, 44-48, 70-71 y 106-115 del tiento XXXII, representan bien esta problemática y pueden ser convenientemente resueltos mediante la técnica del partido a dos teclados.

En relación a todo esto, encuentro aún un caso bastante intrigante en el tiento LV de medio registro de dos baxones. La pieza sólo puede ejecutarse sobre un sólo manual con registros partidos, habida cuenta de que hay numerosas situaciones en las que la mano izquierda debe asistir al acompañamiento de la derecha (compases 12, 29, 67, 69-71 y 110) y la derecha debe asistir a la izquierda tocando el primer baxón (compases 23-25, 49-54, 88-90, 115-116, 122-124, 143 y 147-149). Esta forma de distribuir las voces entre ambas manos en la técnica del medio registro sobre un solo manual queda perfectamente explicada por el mismo Correa en el prologo al discurso de dos baxones LVI:

“Siempre que en estos tientos, se pudiere eximir la mano izquierda de tocar el tenor (que es el primer baxón) dexándolo para la derecha, se exima: para que con más libertad, limpieza, y buen toque, se pueda formar la glosa. Puede practicarse lo dicho, en el 50. hasta el 55. compás deste discurso. Y la misma advertencia se tenga en los medios registros de dos tiples, en los cuales se de el segundo tiple con el pulgar de la mano izquierda, y el primero quede solo, quando glosare,

<sup>429</sup> Este asunto es objeto de particular atención en CEA GALÁN, Andrés: “La mano derecha de Cabanilles. Notas sobre la interpretación del repertorio partido en la Corona de Aragón” (en preparación).

<sup>430</sup> BERNAL RIPOLL, Miguel: *Procedimientos constructivos en la música para órgano de Joan Cabanilles*. Tesis, Universidad Autónoma de Madrid, 2003.

<sup>431</sup> CLIMENT, José: “El órgano clásico español y la música española de órgano”, en *El Organo Español*, Actas del II Congreso Español de Organo, Ministerio de Cultura, INAEM, Madrid, 1987, p. 131-3.

<sup>432</sup> CEA GALÁN, Andrés: “La mano derecha de Cabanilles. Notas sobre la interpretación del repertorio partido en la Corona de Aragón” (en preparación).

para la derecha. Y esto se entienda, alcançando commodamente, la mano que lleva el canto llano, a dar las tales posturas”<sup>433</sup>.

No obstante, en los compases 100-105 de este tiento LV encuentro que la glosa del primer baxón se presenta tergiversada mediante saltos bruscos para evitar su extensión natural hasta a’, más allá de la división del medio registro. El artificio, realmente notable, vuelve a ser ejecutable sobre un instrumento de dos teclados, pero a condición de que estén acoplados<sup>434</sup>. De nuevo aquí, en uno de los extraordinarios tientos de dos baxones del grado cuarto, Correa parece querer dejar abierta una puerta a la exploración posterior de las posibilidades del tañer partido en manos del excelente tañedor.

#### IV.3.- El ámbito cromático y enharmónico

En los párrafos anteriores hemos discutido por extenso la cuestión del ámbito diatónico en las obras de Correa, yendo desde el modelo teórico ordinario a la descripción del medio organológico, pasando por un análisis de las evidencias presentadas por el repertorio. Toca ahora referirnos a los elementos que atañen al ámbito cromático y enharmónico.

Como ya se dijo en su lugar, el *Arte de poner por cifra* que sucede a las *Advertencias* entre los textos introductorios de la *Facultad orgánica* presenta una adscripción de los signos de la cifra a los géneros diatónico, cromático y enharmónico. Esta clasificación servirá, a su vez, para la adscripción de las piezas de la *Facultad orgánica* a cada uno de estos géneros, tal como se había explicado en el punto segundo de las “Advertencias” y tal como se habría de haber tratado “más largamente en el libro de versos prometido”<sup>435</sup>.

Según la clasificación de Correa, el sistema musical en su plasmación sobre el teclado ordinario presenta, en esencia, cinco teclas negras por octava: B, Eb, F#, C# y G#. De éstas, pertenecen al género cromático blando los bemoles de Befabemi y Elami; al cromático duro se adscriben los sostenidos de Ffaut y Csolfauf, mientras el sostenido de Gsolreut pertenece, según Correa, al género enharmónico. En este detalle, Correa confiesa apartarse tanto de la doctrina expuesta por Francisco Salinas en su *De musica libri septem* como de la doctrina “de cierto moderno”, mostrando su propio parecer y justificación al respecto<sup>436</sup>.

Esta adscripción del sostenido de Gsolreut al género enharmónico y no al cromático en nada cambia la esencia del sistema que se está describiendo: tanto la cifra como el teclado del monacordio de Correa parecen conformarse con los elementos teóricos

<sup>433</sup> *Facultad orgánica*, fol. 146v.

<sup>434</sup> Deben disponerse los registros de acompañamiento sobre el positivo y acoplar este teclado al órgano mayor. El registro de solo para la mano izquierda (la trompeta, por ejemplo) se selecciona sobre el órgano mayor. Ambas manos tocan en el teclado del órgano mayor desde el principio. Después del compás 91 y antes del 100, la mano derecha pasa al positivo y se añade el registro de trompeta de la mano derecha en el órgano mayor, donde continúa tocando la mano izquierda. El proceso se invierte en algún lugar después del compás 105.

<sup>435</sup> *Facultad orgánica*, *Advertencias*, Segundo punto, fol. 2v.

<sup>436</sup> *Facultad orgánica*, *Arte de poner por cifra*, Capítulo tercero de los signos del órgano del género enarmónico, fol. 14: “Aunque en muchas cosas sigo al Maestro Francisco de Salinas: en esta opinión me aparto de la suya”. No obstante, Joseph de Torres seguirá el parecer de Correa en sus *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio, y harpa, con sólo saber cantar la parte, o un baxo en canto figurado*, Madrid, Imprenta de Música, 1702, p. 5.

conocidos por fuentes anteriores en combinación con los modelos organológicos correspondientes dentro del marco de los sistemas de afinación definidos a lo largo del siglo XVI<sup>437</sup>. Sin embargo, y tal como ocurrió en el caso del ámbito diatónico, una exploración de la música contenida en la *Facultad orgánica* nos conduce a reconocer este modelo de ámbito cromático-enarmónico como mero marco teórico-práctico inicial, a partir del cual se pueda desarrollar una nueva praxis que, a su vez, se asocie a un nuevo marco teórico, técnico, notacional y organológico.

Por una parte, la clasificación que establece Correa para los signos enarmónicos comprende, como para los cromáticos, dos categorías: la del género enarmónico blando o ascendente y la del género enarmónico duro o descendente. A la primera pertenecen Ab y Db; a la segunda, G# y D#. De éstos, sólo G# aparece en el teclado ordinario<sup>438</sup>. El resto, aunque definido por la teoría, sólo encuentra asiento en los instrumentos con teclados excepcionales dotados de subsemitonos.

Todas las piezas de la *Facultad orgánica* se conforman así al esquema ordinario y sólo presentan como notas cromáticas las susodichas B, Eb, F#, C# y G#. No obstante, la nota Ab (representada mediante la cifra extraordinaria 3b) aparece en la canción *Dexaldos mi madre* (LXIV) dos veces de forma explícita (compases 126 y 138), aparte de otras posibles apariciones implícitas en función del contexto en ciertas figuras de glosa (quizás compases 116, 125 y 152, por ejemplo). En el compás 130, Correa utiliza incluso la excepcional figura 3\* con el fin de anular el efecto del 3b en los compases sucesivos y conducir acertadamente al tañedor por los derroteros del modo.

La aparición de la cifra extraordinaria 3b viene dada no sólo por la especial transposición de la pieza en el octavo tono por Csolfaut, “del género semicromático blando”, esto es, por bemol. También, por la particular construcción de la pieza en torno a un *cantus firmus vagans* que progresa también tonalmente, a través de apariciones sucesivas sobre las finales C-G-D-G-C-F-C. En este sentido, el acorde de “fa menor” que produce la aparición del 3b cuando el *cantus firmus* camina por Ffaut se equipara estructuralmente, contrastando fuertemente, con el acorde de “fa mayor” que afirma la cadencia plagal en la *peroratio* final (compases 169-170 y 173).

Por su parte, la nota D# no aparece nunca representada en la *Facultad orgánica* por la cifra 6#, pero el contexto parece requerirla al menos en los compases 108, 119-120 y 153-154 del tiento VII. Queda, no obstante, la duda de si Correa evita tales notas voluntariamente en este caso como lo hace en diversos pasajes del tiento IX, por ejemplo, mediante giros melódicos diatónicos.

Nótese que la aparición de estas notas excepcionales viene dada por la transposición de las piezas, sin que trascienda la voluntad de utilizarlas en la composición de piezas de marcado carácter cromático. Además, tanto la aparición de Ab como el posible uso de D# excluye la aparición dentro de la misma pieza de sus contrarias G# y Eb. Así, la música de Correa discurre por caminos ampliamente diatónicos, a excepción de los pasajes asociados al paso inicial del tiento LV, los compases 73-92 del tiento XIII, o las apariciones exporádicas del “punto intenso contra remiso”, versión harmónica del

<sup>437</sup> Véase parte II, apartado IV.

<sup>438</sup> *Facultad orgánica*, Arte de poner por cifra, Capítulo tercero de los signos del órgano del género enarmónico, fol. 14: “Los signos del género Enarmónico blando, ascendente son el bemol de alamire, y el bemol de delasolre, y por carecer el órgano de ellos no los pongo aquí”.

intervalo de semitono menor característico del género cromático. De hecho, el ejemplo de composición cromática incluido por Francisco de Montanos en su *Arte de música theórica y práctica*<sup>439</sup>, reproducido parcialmente por Cerone en su *Melopeo*<sup>440</sup> y citado expresamente en la *Facultad orgánica* en el punto diecisiete de sus *Advertencias*, parece no haber estimulado suficientemente a Correa para la composición de música cromática.

En cualquier caso, queda claro que la aparición del Ab en *Dexaldos mi madre*, última obra en compás ternario del grado quinto, parece mostrar de nuevo al avezado tañedor una vía que conduce a territorios extraordinarios que, sin duda, vendrían a ser explorados por Correa más tarde, especialmente en el prometido libro de versos. Así se deduce del segundo punto de la lista de “curiosidades” que antecede a las *Advertencias*:

“Yten, notarás el nuevo lenguaje, y modo de hablar, llamando a unas de mis obras diatónicas, a otras cromáticas, y a otras enarmónicas. A unas semicromáticas blandas, a otras semicromáticas duras, a otras semienarmónicas duras, y finalmente a otras semienarmónicas blandas, como más largamente en el libro de versos se contiene”,<sup>441</sup>.

De esta enumeración, faltan ya en la *Facultad orgánica* las piezas semienarmónicas blandas, que habrían llevado hasta tres bemoles en la armadura (B, Eb, Ab) y que habrían emparejado con el único ejemplo de obra semienarmónica dura de la colección, el tiento IX, con tres sostenidos en la armadura (F#, C#, G#). Pero, mientras que el tiento IX se desarrolla dentro de los límites cromático-enarmónicos del teclado ordinario, esas posibles piezas semienarmónicas blandas habrían necesitado ya de un instrumento con teclado provisto de “puntos añadidos” o subsemitonos para G#/Ab. Por desgracia, los datos conocidos sobre el entorno de Correa no permiten asegurar que éste hubiese podido disfrutar de algún instrumento de este tipo.

No obstante, se recordará que ya fray Juan Bermudo apunta en diversas ocasiones hacia la posible creación de instrumentos con subsemitonos, pero la ausencia de los libros sextos y séptimo en su *Declaración de instrumentos musicales* de 1555 impide conocer si fueron verdaderamente realizados en España alguna vez a partir de sus indicaciones<sup>442</sup>. Así, el primer caso plenamente documentado de construcción de teclados con puntos añadidos en el ámbito ibérico es el del instrumento que el organero Francisco Vázquez y el organista Gregorio Silvestre proyectaron para la catedral de Granada en 1568, con teclas dobles para G#/Ab en cada una de sus cinco octavas<sup>443</sup>. Resulta importante recordar el papel que jugó Silvestre, organista de aquella catedral desde 1541, en el proceso de promoción y gestación del proyecto y la más que probable relación existente entre éste y fray Juan Bermudo, lo que justifica, sin duda, algún tipo de influencia de las ideas del ecijano en el proyecto<sup>444</sup>.

<sup>439</sup> MONTANOS, Francisco de: *Arte de música theórica y práctica*, “De proporcione”, Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1592, fol. 22.

<sup>440</sup> CERONE, Pietro: *El Melopeo*, p. 761.

<sup>441</sup> *Facultad orgánica*, *Advertencias*, fol. 1.

<sup>442</sup> Entresaco aquí, entre diversas alusiones a este tipo de instrumentos, ésta: “Para que los tañedores tengan monachordio en que se exerciten en este modo primero por Ffaut y en otros, en fin del tratado sexto pongo un monachordio nuevo”. BERMUDO, fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, libro cuarto, capítulo LII, De algunos primores para tañedores, fol. XCv. Para una panorámica más amplia sobre este asunto, véase el capítulo Bermudo.

<sup>443</sup> Sobre el proceso de construcción de este excepcional instrumento, al que nos hemos referido con anterioridad, RUIZ JIMÉNEZ, Juan: *Organería en la diócesis de Granada...* p. 81-86 y 137-146 y 176ss.

<sup>444</sup> Sobre esta cuestión, véase Bermudo.

Con todo, no conviene olvidar que la incorporación de subsemitonos en el teclado se documenta por vez primera en Italia en 1468. Cuando se realiza el proyecto de Granada, es un recurso extendido ampliamente por aquella península, al menos en Cesena, Padua, Lucca, Bologna, Arezzo, Cremona, Florencia y Mantua<sup>445</sup>.

Pero, tal como se relató más arriba, la construcción del instrumento granadino quedó interrumpida hasta 1578, momento en el que el proyecto sería reexaminado por el organista Francisco Fernández Palero y revisado por los organeros Diego Liger y Juan Pérez de Sanforte, incluyendo entonces teclas dobles para G#/Ab y Eb/D# en sus tres octavas centrales. Sin embargo, recordemos que el intento de continuación de la obra no parece haber prosperado. Juan Pérez fallece en 1582 y su hermano Diego se traslada a Sevilla en 1591 y muere a principios de 1592. Habrá que esperar, finalmente, hasta el año 1600 para ver terminado el nuevo órgano de la catedral granadina. Para entonces, Palero lleva ya también tres años muerto y parece poco probable que en tales circunstancias Juan Franco, artífice de la obra en su fase final, se conformase de algún modo a los proyectos originales, al menos en cuanto al ámbito de los teclados y a la incorporación de subsemitonos, aunque la cuestión queda abierta por el momento.

Así las cosas, habrá que esperar hasta la segunda mitad del siglo XVII para encontrar referencias concretas a la construcción de instrumentos con subsemitonos en el ámbito ibérico. La primera es de la catedral de Murcia, donde el organero Jacinto Olivares se comprometió en 1665 a realizar una reforma importante del instrumento anterior, construido presumiblemente por Juan Franco. Entre las condiciones de la escritura se lee:

“Más un secreto nuevo con todos los registros partidos que fueren necesarios. Más a de hacer un teclado con quarenta teclas, y sostenidos cinco que son en Ffaut, el primero a la mano izquierda, y el segundo en Gsolreut que se sigue; el tercero en Delasolre y sus dos compuestos”.

Por una descripción posterior del instrumentos sabemos que el teclado se dividía en dos mitades de 24 y 26 notas respectivamente, por lo que cabe suponer que la afirmación de que el teclado tendría cuarenta teclas es una error del escribano, en lugar decir cincuenta. De este modo, la extensión del instrumento sería la ya habitual en el Levante español en aquella época, con cuatro octavas completas sin C# ni Eb en la primera octava (C, D, E – c''') más tres subsemitonos para el D# en las tres octavas superiores<sup>446</sup>.

Inmediatamente, hay que considerar el contrato para la construcción de un órgano para la catedral de Córdoba por parte de los hermanos Miguel y Bernabé Llop, vecinos de Valencia, suscrito en 1666<sup>447</sup>. En este instrumento habría dos teclados, cada uno de 53 teclas. Esta extensión correspondía a un teclado de nuevo con la primera octava quebrada, sin C# y Eb, hasta c''' y con subsemitonos para D# y Ab en todas las octavas, excepto, con toda probabilidad, el Ab más grave.

<sup>445</sup> Para una relación de los casos documentados, ORTGIES, Ibo: “Subsemitoetsen bij historische orgels tussen 1468 en 1721”, *Het Orgel*, 2000, nº 6, p. 20-6.

<sup>446</sup> Todos los datos sobre este instrumento proceden de una comunicación privada del investigador Enrique Máximo, por carta del 14 de noviembre de 2002.

<sup>447</sup> Sobre este instrumento, CEA GALÁN, Andrés y CHÍA TRIGOS, Isabel: *Organos en la provincia de Córdoba. Inventario y Catálogo*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Junta de Andalucía, 2012, p. 67-74.

Poco más tarde, en 1670, Juan de Andueza introduce también subsemitonos para D# y Ab en el órgano de la magistral de Alcalá de Henares y fray Joseph de Echevarría hará lo propio en el órgano que construye para el convento de San Diego de la misma ciudad hacia 1674-5. A partir de aquí, este elemento se repetirá en los más notables instrumentos contruidos por fray Joseph en Madrid y Palencia<sup>448</sup>. Por su parte, en la zona levantina, de donde procedían los organeros Llop, esta característica constructiva se podrá documentar todavía en órganos contruidos en los primeros decenios del siglo XVIII<sup>449</sup>.

Pero, con independencia de estos ejemplos ya tardíos para Correa, conviene considerar otros testimonios que, sin lugar a dudas, sí le fueron conocidos a través de las fuentes teóricas que manejó. Citemos, por un lado, las referencias genéricas de Francisco Salinas en su *De musica* a instrumentos de más de doce teclas por octava, bien sea referidos a su “sistema perfecto” o a cualquiera de los tres sistemas mesotónicos de afinación que describe (de 1/3, 2/7 y 1/4 de comma), más la concreta alusión al órgano del monasterio dominico de Santa Maria Novella de Florencia, igualmente dotado de los subsemitonos Ab y D#<sup>450</sup>. En otro lugar, Salinas presenta también una descripción somera del *archicembalo* de Nicola Vicentino, criticando su partición<sup>451</sup>. Finalmente, el mismo Salinas afirma poseer en Salamanca un instrumento perfecto dotados de subsemitonos, mandado construir en Roma<sup>452</sup>.

Más tarde, será Cerone en su *Melopeo* quien se refiera a este tipo de instrumentos: “Dixe que los Clavycémbalos tienen de ordinario cinquenta teclas, por quanto ay otros extraordinarios que tienen muchas más”<sup>453</sup>. Estos serían, de nuevo, instrumentos perfectos contruidos por artífices italianos. Al menos uno de esos instrumentos, contruido en Roma por Giovanni Battista Boni da Cortona antes de 1632, habría llegado a España en el bagaje del napolitano Bartolomeo Gioverardi (ca. 1600-1668), pero la repercusión que tal instrumento pudo tener en la Corte madrileña parece haber sido muy limitada<sup>454</sup>.

Finalmente, no podemos obviar que sólo unos años después de impresa la *Facultad orgánica* de Correa, hacia 1632, el inquieto don Juan de Espina redactaría en la misma ciudad de Sevilla su famoso *Memorial* al rey Felipe IV, en el que aflora, de nuevo, la preocupación por desarrollar un sistema musical perfecto dotado de semitonos mayores, semitonos menores y diesis de aplicación práctica en los instrumentos de mástil y, por tanto, en contradicción con los postulados de Bermudo, Salinas y otros al respecto<sup>455</sup>.

<sup>448</sup> Sobre los instrumentos citados, véase *Pensil deleitoso*, apartado II.

<sup>449</sup> A este respecto, puede verse MÁXIMO, Enrique: “Armónicos ámbitos: los órganos de San Juan de Albacete”, *II Congreso de Historia*, Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”, Excma. Diputación de Albacete, 2002, p.381-96.

<sup>450</sup> SALINAS, Francisco: *De musica*, ed. Fernández de la Cuesta, p. 166, 238, 267ss, 293, 301 y 404.

<sup>451</sup> SALINAS, Francisco: *De musica*, ed. Fernández de la Cuesta, p. 299ss.

<sup>452</sup> SALINAS, Francisco: *De musica*, ed. Fernández de la Cuesta, p. 238.

<sup>453</sup> CERONE, Pietro: *El Melopeo*, libro XXI, capítulo III, “Si todos los instrumentos tienen las voces reales...”, p. 1041.

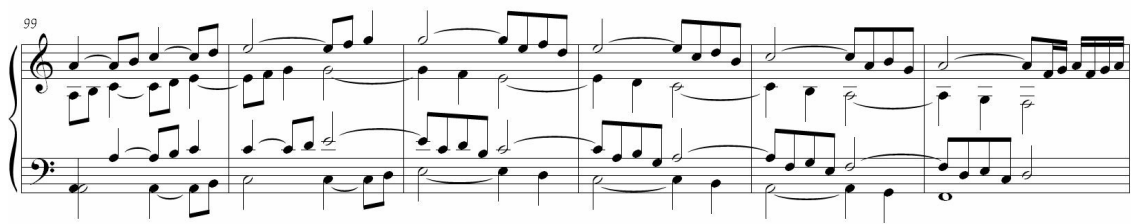
<sup>454</sup> Sobre toda esta cuestión, con un panorama general hispano, SANHUESA FONSECA, María: *El doctor Bartolomeo Gioverardi (ca. 1600-1668). Teórico musical entre Italia y España*, Barcelona, CSIC, 2009. Para una visión más exhaustiva sobre la construcción de este tipo de instrumentos en el panorama europeo, BARBIERI, Patrizio: *Enharmonic Instruments and Music, 1470-1900*, Roma, Il Levante, 2008.

<sup>455</sup> Sobre Espina, inicialmente, COTARELLO Y MORI, Emilio: *Don Juan de Espina, noticias de este célebre y enigmático personaje*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, 1908. Sobre su *Memorial*,

No sabemos hasta qué punto la exploración de Espina surge de una iniciativa estrictamente personal o de un movimiento general subyacente en la Sevilla de principios del siglo XVII en el que el propio Francisco Correa hubiese podido tomar parte.

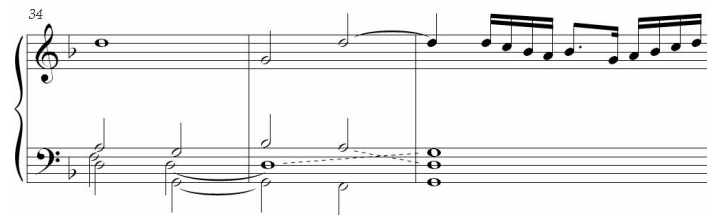
#### IV.4.- El problema de las extensiones de décima

Una cuestión relacionada con el ámbito es el de las extensiones de décima con una sola mano que Correa requiere al tañedor en diversos pasajes de la *Facultad orgánica*. Significativamente, uno de los poseedores del ejemplar conservado en la Biblioteca de Ajuda llegó a escribir “não cheã as maos” en un pasaje del tiento I (ejemplo 24):



Ej. 24: *Facultad orgánica*, tiento I, c. c. 99-104. Extensiones de décima.

No se trata de un caso aislado. Extensiones de décima se encuentran incluso en piezas de relativa poca dificultad y señaladas como “de mis principios” en la *Facultad orgánica*. Es el caso, por ejemplo, de este pasaje del tiento XXXVI, del segundo grado (ejemplo 25):



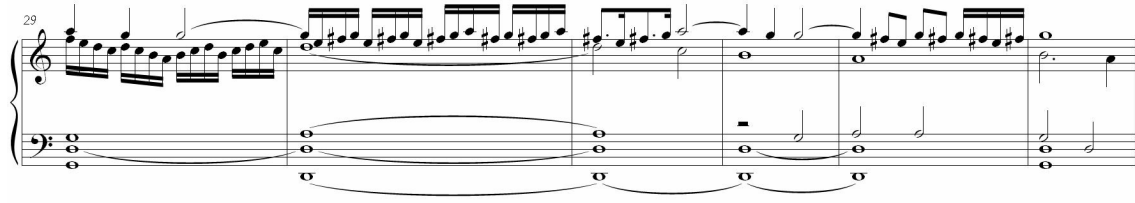
Ej. 25: *Facultad orgánica*, tiento XXXVI, c. 34-36. Extensiones de décima.

Con frecuencia, tales extensiones afectan a la mano izquierda, especialmente en piezas de medio registro de tiple, en posiciones que usan las notas de la octava corta, como en este caso del tiento LIV (ejemplo 26), entre otros muchos:

---

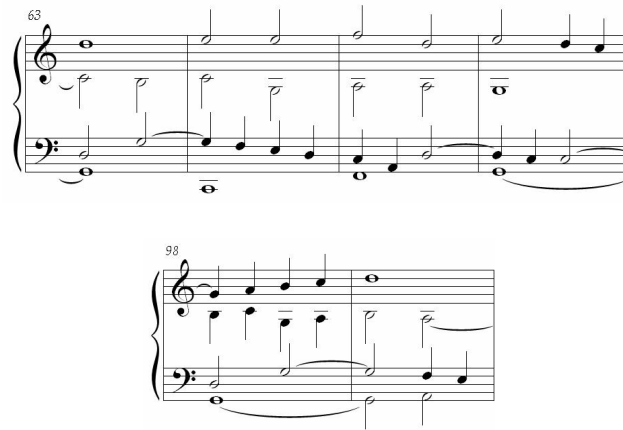
PICCUS, Jules: “El Memorial al rey don Felipe IV de D. Juan de Espina”, *AnM*, XLI, 1986, p. 191-228. También, para una completa revisión biográfica y documental, BATISTA PONCE, Fátima: *Don Juan de Espina y Velasco: ciencia y música en el entorno madrileño a principios del siglo XVII*. Trabajo de AAD dirigido por Andrés Cea Galán, Conservatorio Superior de Música de Sevilla, 2008 (inédito).





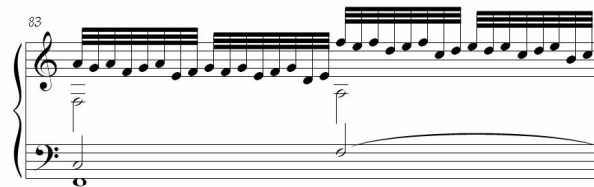
Ej: 26: *Facultad orgánica*, tiento LVI, c. 29-34. Extensiones de décima en la octava corta.

En otras ocasiones, el reparto de las manos en pasajes que usan estas extensiones no resulta en absoluto evidente. Así ocurre, por ejemplo, en el tiento VIII (compases 186-189), aunque es de suponer que las décimas se toman aquí alternativamente con una mano y otra. No obstante, las situaciones pueden llegar a complicarse, hasta la aparición de pasajes en los que no queda más opción que tocar décimas paralelas en una sola mano. Así ocurre varias veces en el tiento LVIII, por ejemplo (ejemplo 27):



Ej: 27: *Facultad orgánica*, tiento LVIII, c. 63-66 y 98-99.  
Décimas paralelas con una sola mano.

Se llega, incluso, a la presentación de décimas en la mano izquierda cerradas en octava, como se ve en el mismo tiento LVIII (ejemplo 28):



Ej: 28: *Facultad orgánica*, tiento LVIII, c. 83. Décima cerrada en octava.

Y es que, algunas piezas parecen específicamente diseñadas para explorar extensiones inhabituales y especialmente difíciles en ambas manos, como ocurre, aparte de los casos descritos, en amplios pasajes del tiento XII, por ejemplo. Pero, en sentido estricto, ninguna pieza resulta inejecutable si aceptamos la extensión de décima de ambas manos

como requisito. De hecho, Correa considera tales extensiones cuando se refiere a las posturas cerradas en el capítulo 9 del *Arte de poner por cifra*:

“Dezena se cierra con segundo dedo, ora la voz media se ponga en quinta, ora en sexta de la voz ínfima, y si se pusiese en tercera (que puede acaesser) se a de cerrar con quarto dedo”,<sup>456</sup>.

Digamos, además, que el uso de estas extensiones no es exclusivo de Correa. En su misma época resultan también frecuentes en la música de Trabaci, Mayone o Titelouze, por ejemplo. A este respecto, y dejando aparte la posibilidad de que algunos intérpretes resuelvan tales pasajes mediante el uso del pedal en el órgano<sup>457</sup>, creo que convendría considerar la cuestión más bien desde el punto de vista de las dimensiones de los teclados que Correa podría haber tenido a disposición. Pero, por desgracia, apenas queda algún vestigio de teclados de principios del siglo XVII en España y lo que se conserva no ha sido aún sistemáticamente estudiado desde el punto de vista de sus dimensiones y ancho de octava. Mientras tanto, puede consultarse el estudio realizado por Johan Zoutendijk en torno a los repertorios de Jehan Titelouze, Louis Couperin y Henri Dumont. Sus conclusiones con respecto al repertorio e *instrumentarium* francés de la primera mitad del siglo XVII son claras en cuanto a la relación entre unas dimensiones reducidas del teclado y el desarrollo de particulares técnicas interpretativas<sup>458</sup>. Queda en el aire la cuestión de si tal orientación pudo darse también en España gracias a la presencia aquí de organeros flamencos y franceses durante los siglos XVI y XVII.

#### IV.5.- El número de voces

Como ya se ha comentado más arriba, a pesar de su orientación pedagógica, la *Facultad orgánica* no contiene los habituales dúos, tercios o fabordones destinados a los principiantes en la tecla que sí encontramos en otras colecciones, como las de Gonzalo de Baena, Venegas de Henestrosa o Cabezón. La obra de Correa se destina, según se dice en su título, al “mediano tañedor”, de modo que esos ejercicios y piezas preparatorias habría que buscarlas en otro lugar. La primera pieza de la tabla de dificultad de la *Facultad orgánica*, el tiento XIV, “fácil para principiantes” según su prologoillo, es ya una pieza a cuatro voces en estilo imitativo y “compás ligero”. A partir de aquí, todas las piezas de la colección serán a cuatro voces, excepto los tientos LII a LVII, escritos a cinco.

En el capítulo décimo del “Arte de poner por cifra”, coloca Correa unas nuevas “Advertencias para perfectamente poner por cifra” en las que alecciona sobre dos asuntos fundamentales, íntimamente relacionados. El primero, el control de la horizontalidad del movimiento de las voces; el segundo, el rigor en cuanto al número de voces de la composición y en cuanto al uso de las consonancias abiertas y cerradas:

<sup>456</sup> *Facultad orgánica*, Arte de poner por cifra, capítulo 9, De las consonancias cerradas y abiertas, por otros llamandas, llenas y vazías, que todo es uno, fol. 21.

<sup>457</sup> Para esta problemática en el caso italiano, TAGLIAVINI, Luigi Ferdinando: “Note sull’Uso del Pedale nella Prassi Organo-Cembalistica Italiana”, en *Livro de homenagem a Macario Santiago Kastner*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, p. 183-94.

<sup>458</sup> Estas son, en su caso, la interpretación de trios “avec le pouce” y, en general, el uso de acordes en disposición muy abierta.

“Item, que no se mescle una voz con otra, levantando el contralto aviendo de levantar el tiple, o otra voz: o levantando el tenor, aviendo de levantar el alto, o otra voz: o levantando el baxo, aviendo de levantar otra voz; sino que sepa y guarde cada voz sin mexclarla con otra, de modo que el número que estuviere en una raya, no se lo dé a otra voz, sino a aquella misma: para lo qual (a los principios) quando fuere poniendo yra diziendo, començando por la voz más alta, tal número se levanta y se passa a tal o tal otro número: y luego lo mismo por la voz que se sigue hazia baxo, y luego assí prosiguiendo hasta el baxo, y si se estuviere quedo, dezir tal número se está quedo que es quando tiene coma antes de la figura o número siguiente, y tener el dedo quedo, sin moverlo, ni levantarlo de la tecla, del tal número.

Item, que no añida ni quite voces, serrando octava, sexta, o quinta, que no aya de ser cerrada; sino la avierta darla avierta, y la cerrada cerrada, porque lo demás es corromper la música, y quitar el primor y eminencia a las obras: y este vicio, y el perder el compás es muy común entre tañedoras que aprenden dentro en los conventos de monjas, con las tañedoras dellos, las cuales sin entender el intento de la ordenación, se hazen bachilleras quitando y poniendo a su modo por no trabajar, porque se les hazen dificultosas de poner las obras de grandes maestros, del modo que están compuestas, y porque (las más) no saben el arte de disponer los dedos, y usan de los comunes y ordinarios, aviendo de usar de los extraordinarios, de lo qual nace tañerlas defetuosamente, levantando dedo antes de tiempo”<sup>459</sup>.

Desde luego, se supone al perfecto tañedor un control del primer aspecto, que la cifra transmite de forma manifiesta mediante la sucesión de números y eventuales ligaduras sobre las respectivas rayas horizontales que representan a cada una de las voces. El segundo vicio descrito por Correa se relaciona, más bien, con una falta de control del principiante pero puede depender también de decisiones voluntarias del tañedor, añadiendo o quitando a su gusto más allá de lo estrictamente representado sobre el papel.

El asunto me parece de sumo interés, pues conecta con las técnicas del acompañamiento vocal al órgano que ya estudié en otra ocasión con respecto a la música de Tomás Luis de Victoria<sup>460</sup>. Allí, ya observé el procedimiento de cerrar consonancias abiertas como uno de los recursos del tañer *pieno* o “a consonancias llenas” y establecí unas pautas para la localización de pasajes afectos a esta práctica en la música de Victoria.

Hay que tener también en cuenta la existencia de otras fuentes en cifra en las que el número de voces se amplía puntualmente, especialmente en las cláusulas, como ocurre por ejemplo en el *Quadern de Barcelona* o en el *Compendio numeroso* de Fernández de Huete. También las copias de obras de Aguilera de Heredia, Pablo Bruna o Joseph Jiménez realizadas por fray Antonio Martín y Coll en formato de partitura para teclado suelen presentar, en los acordes finales, voces añadidas con respecto a las versiones conservadas en partitura. Siguiendo las mismas pautas, creo que las limitaciones impuestas por Correa en cuanto al número de voces de la composición han de tomarse con la debida reserva en cuanto salimos al campo del experto tañedor.

Consideremos, por ejemplo, algunas de las cláusulas del tiento LII, una pieza en la que dominan los pasajes de tipo no imitativo. En los compases 24-25, tal vez el Re sgrave puede ser una voz añadida que no impide la prolongación del Re grave hasta la conclusión de la cláusula (ejemplo 29):

<sup>459</sup> Facultad orgánica, *Arte de poner por cifra*, fol. 25.

<sup>460</sup> CEA GALÁN, Andrés: “Cantar Victoria al órgano. Documentos, música y praxis”, en *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies*, Javier Suárez-Pajares y Manuel del Sol (ed.), Madrid, ICCMU, 2013, p. 307-57.



Ej. 29: *Facultad orgánica*, tiento LII, c. 24-25. Voz añadida en la cláusula.

De modo semejante, el salto de octava ascendente de las dos voces intermedias en el enlace de los compases 86-87 quizá esconde la posibilidad de prolongación de estos sonidos sobre la consonancia de Alamire (ejemplo 30):



Ej. 30: *Facultad orgánica*, tiento LII, c. 86-87. Voces añadidas en la cláusula.

Notas añadidas a las consonancias quizá pueden incorporarse también en los compases 90, 178 y 187 del mismo tiento, a juicio del tañedor. Lo mismo me parece de aplicación en otros momentos puntuales que requieren especial refuerzo sonoro, como los compases 100, 139 y 146 del tiento LXII, entre otros muchos ejemplos.

En un número de casos, el original en cifra presenta en las cláusulas rebatimientos de notas difíciles de justificar, en los que se percibe, además, una pérdida de acción en la mano que ejecuta el solo. Así ocurre, por ejemplo, en los compases 110-111 del tiento XXV. En mi opinión, tales rebatimientos podrían ser una sugerencia para la ampliación de voces en la cláusula, especialmente cuando afectan a dedos ociosos que descansan sobre las mismas consonancias. Naturalmente, estos aspectos quedan sujetos a la experimentación del tañedor mientras no aparezcan otras evidencias documentales.

#### IV.6.- Recapitulación

El estudio de la cuestión del ámbito en la *Facultad orgánica* de Francisco Correa que he presentado presenta tres facetas diferentes pero interrelacionadas que conviene resumir a continuación.

Por una parte, la definición teórica del ámbito modal diatónico aparece aquí enfrentada a la extensión real de los teclados tanto ordinarios como excepcionales, verdadero límite práctico para la composición instrumental. En el caso de Correa, un análisis de las piezas de su *Facultad orgánica* revela una probable relación con instrumentos dotados de teclados excepcionales de 50 o más teclas. Es difícil establecer si Correa tuvo acceso a instrumentos de este tipo, si tuvo conocimiento de su existencia en algunos templos de

la Península o si, simplemente, tomó las referencias de *El Mellopeo* de Cerone o de otras fuentes. Lo que parece manifiesto es que esos modelos influyeron definitivamente en la composición de varias piezas especialmente de los grados cuarto y quinto. Sin embargo, la representación notacional de estas obras se ciñe siempre a los moldes de los teclados y cifras ordinarias. Su lectura “extendida” debe realizarla el aventajado tañedor aplicando el concepto de “suposición de octava” que aprendemos también del testimonio de Cerone en su *Mellopeo*. De este modo, un repertorio excepcional se relaciona con instrumentos extraordinarios y tañedores excelentes mediante un artificio notacional sofisticado en cifra.

En segundo lugar, Correa plantea la problemática de la definición modal de las piezas de medio registro de los modos 1º y 5º. Esta problemática se relaciona con los ámbitos incompletos para estos modos que resultan de la partición de registros sobre un teclado ordinario. Más allá de un problema de nomenclatura tonal, el análisis del contenido de la *Facultad orgánica* revela asimismo la presencia de piezas en las que el extraordinario desenvolvimiento de la glosa invita a superar los límites impuestos por la partición del teclado y el medio registro. Lejos de ser una excepción, esta práctica puede ponerse en relación con el repertorio de otros tañedores hispanos del siglo XVII y con la composición de piezas partidas concebidas para ser ejecutadas sobre dos teclados, con o sin registros partidos.

Finalmente, hemos visto cómo el ámbito cromático de la música de Correa se ciñe a los límites habituales en la composición polifónica del siglo XVI y principios del siglo XVII, mediante el uso exclusivo de las notas B, Eb, F#, C# y G# (4b, 7b, 1#, 5# y 2# en la cifra). Sin embargo, ese marco cromático es superado en la excepcional canción *Dexaldos mi madre* (LXIV), última pieza de lleno del grado quinto, donde aparece de forma explícita la nota Ab (3b). Según explica Correa, la incorporación de esta nota en la composición vendrá a definir aquellas piezas del género semienarmónico blando, según su propia nomenclatura, que tendrían que haber aparecido en el libro de versos prometido. Ausentes de los teclados ordinarios, el uso de las notas Ab y D# (3b y 6# en la cifra) implica, de nuevo, la utilización de instrumentos excepcionales dotados de subsemitonos. Tampoco sabemos si Correa contó un algún instrumento de estas características o si usa como referencia los textos de Salinas o Cerone. En cualquier caso, mediante este detalle, Correa parece dejar abierta la puerta al excelente tañedor para la exploración de nuevos límites en el marco compositivo.

Como vemos, cada uno de estos aspectos reafirma de manera clara la diferencia existente entre un rango ordinario y otro extraordinario. Al primero corresponden los instrumentos imperfectos con teclados ordinarios en manos de ejecutantes peritos pero tal vez no excelentes que improvisan o ejecutan un repertorio común. Al segundo se adscriben los instrumentos considerados perfectos, con teclados extendidos o subsemitonos, en manos de tañedores excelentes que improvisan o ejecutan un repertorio excepcional en contenido y forma que no renuncia tampoco a la utilización de extraordinarias extensiones de manos. De algún modo, resulta ser la diferencia entre artesanía y arte, y define la línea de progreso profesional que traza la propia obra de Correa en forma de *Facultad orgánica*. Sin duda, la personalidad creadora del maestro y su propia evolución conceptual se reafirman ejemplarmente de esta manera.

## V.- La cuestión del aire

La notación rítmica o del aire en la *Facultad orgánica* sigue el estilo marcado por la tradición de la cifra hispana, mediante la colocación de figuras de canto de órgano sobre la pauta. En esencia, el sistema de Correa es el mismo que se usó en las *Obras de música* de Antonio de Cabezón, en el que cada una de estas figuras mantiene su vigencia hasta la aparición de una nueva figura de valor. Como sabemos, este sistema, introducido ya en el *Delfín de música* de Narváez en 1538, evitó la repetitiva colocación de figuras sobre cada una de las cifras que conocimos, por ejemplo, en *El Maestro* de Luis de Milán, permitiendo la liberalización del concepto de reparto espacial y posición dentro de la casilla del compás que caracterizó a los impresos de Gonzalo de Baeza y de Luis Venegas de Henestrosa.

Siguiendo igualmente el modelo del impreso de Cabezón, el libro de Correa utiliza de forma sistemática vírgulas para las ligaduras en las voces correspondientes, así como una amplia variedad de signos de tiempo y proporción.

Con estos ingredientes y gracias a la pericia del impresor Antonio Arnao, el impreso de Correa supera en pulcritud y exactitud al resto de fuentes en cifra, tanto anteriores como posteriores, que aquí analizamos.

### V.1.- Compases y proporciones

El uso de los signos de compás en la *Facultad orgánica* de Correa se inscribe en la línea de la tradición hispana que se abrió con *El delfín de música* de Luys de Narváez en 1538 y sigue a través de los impresos de Mudarra (1546) y Valderrábano (1547) hasta llegar a las *Obras de música* de Cabezón de 1578<sup>461</sup>. Según esta tradición, los signos colocados al inicio de las piezas o en el transcurso de éstas, no sólo denotan la perfección o imperfección del compás. Antes bien, estos signos, unas veces directamente heredados de la tradición notacional del canto de órgano y otras simplemente reinventados, no son sino indicadores del *tempo*, aire o velocidad de ejecución de las piezas. Así lo expresa Correa de inmediato al presentar las novedades de su libro:

“Hallarás también unos discursos puntados con el tiempo imperfecto, y otros con el partido. Unos con el perfecto de por medio, y otros con el mismo impartible: todo lo qual se haze para distinguir las diferentes tardanças que a de aver en el llevar del compás”<sup>462</sup>.

Cada uno de estos signos tiene, pues, un significado propio y específico en el contexto notacional de la cifra. Cualquier intento de asimilar o comparar estos signos con las signatures de compás o proporción que usa la notación de canto de órgano o con signatures modernas de compás no lleva más que a un estado de confusión sobre el uso y significado de estos signos<sup>463</sup>. Analicemos, pues, estos signos tal como quedan explicados en la *Facultad orgánica*.

<sup>461</sup> Véase parte II, apartado III.1.4.

<sup>462</sup> *Facultad orgánica*, Advertencias, fol. 1.

<sup>463</sup> Es lo que ocurre, por ejemplo, en JACOBS, Charles: *La interpretación de la música española del siglo XVI para instrumentos de teclado*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, 1959; JACOBS, Charles: *Tempo notation in Renaissance Spain*, New York, Institute of Mediaeval Music, 1964; JACOBS, Charles: *Francisco Correa de Arauxo*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1973; JACOBS, Charles: *The performance practice of Spanish Keyboard Music*, Ph. D. dissertation, New York University, 1962, Ann

### V.1.1.- Compases binarios

Correa presenta hasta cuatro signaturas para significar “diferentes tardanzas en el llevar del compás” binario:



Como se observará, dos de ellas corresponden a la figura del compás imperfecto e imperfecto de por medio del canto de órgano; las otras dos, al compás perfecto y perfecto de por medio. Insisto en que esa similitud gráfica en nada afecta al verdadero significado de tales signos en el cifra de Correa<sup>464</sup>. Todos se refieren a compases imperfectos, en cuatro gradaciones de velocidad que Correa expresa también verbalmente en diversos pasajes de la *Facultad orgánica* y que, a su vez, se relacionan con tres gradaciones en la disminución de la glosa, según sea ésta de 8, 16 o 32 figuras o números al compás (tabla 19).

Tabla 19: <i>Facultad orgánica</i> . Tabla de compases binarios			
signo	fig	tardanza en llevar el compás	referencias
☉	8	apriesa	adv. fol. 4
		ligero	fol. 42, 48, 53v, 55
		ligero el compás, más o menos, conforme la capacidad del practicante, y la facilidad, o dificultad de la obra lo pidiere: la qual regla se guarde generalmente en todo este libro	fol. 63v
		ligero (para tañedores que no tienen mucha soltura de manos y órganos rezios de juego)	fol. 73
		ligero (para organos rezios de juego y medianos tañedores)	fol. 122v
		algo veloz	fol. 88v
		apresurado	fol. 110v
☉	8	un poco más a espacio	adv. fol. 4
		ni a espacio como de a diez y seis, ni apriesa como de a ocho, sino en un medio	fol. 102
●	16	a espacio	adv. fol. 4
		a espacio, y no mucho	fol. 65
		a espacio y igual	fol. 45
		compás moroso	fol. 81v
○	32	compás grave	adv. fol. 4v
		el más grave y el que significa mayor demora en el modo de llevarlo	adv. fol. 4v
		para dar a entender la morosidad del compás respecto de la mucha disminución. Qué tardanza aya de ser ésta, se collegirá de la velocidad mayor o menor que cada uno naturalmente tuviere en las manos: de modo que el que la tuviere mayor, causará menos tardanza, y el que menor, causará más tardanza en el llevar de el compás; el qual será igual assí en lo llano como en lo glosado de a 8, 12, 16, 24 y 32	fol. 133v

Notemos que el concepto de tardanza que usa Correa se refiere a la duración total del compás, esto es, a la “cantidad de tiempo” que transcurre desde el dar de un compás hasta el dar del siguiente. Este concepto de cantidad de tiempo aplicado al compás se

Arbor, Michigan, University Microfilms, Inc., 1976 y CARPENTIER, Hoyle: “Tempo and tactus in the age of Cabezon”, *AnM*, XXI, 1966, pg. 123-130. Tal confusión ha influido en la mayor parte de la bibliografía posterior sobre el tema.

<sup>464</sup> Sobre esta cuestión, en relación a otras fuentes hispanas, parte II, apartado III.1.4.

rastrea en las fuentes hispanas al menos desde la *Sumula de canto de órgano* de Marcos Durán, impresa entre 1502 y 1506<sup>465</sup>, y tiene una gran importancia en la defición del concepto de *tempo* o aire.

Nótese que el concepto cantidad de tiempo mide un transcurso temporal, cuánto se tarda en pasar de un compás a otro, tomado el dar como referencia. En sí, este concepto es independiente de la idea de velocidad que se aplique a la ejecución de las figuras menores de la composición. Existe, sin embargo, una relación entre velocidad de ejecución de la glosa y cantidad de tiempo o tardanza del compás que Correa equilibra perfectamente al asociar cada signo de compás a una determinada disminución de las figuras. Así, en Correa, el compás O resulta ser “el más grave de todos”, ya que a él se asocia una mayor cantidad de tiempo y, por tanto, una mayor morosidad o tardanza en el movimiento de dar y alzar, pero presenta, al mismo tiempo, la glosa más veloz, de 32 figuras o números al compás. Al contrario, a la glosa moderada de ocho figuras al compás corresponderá el compás más veloz en términos de cantidad de tiempo.

No hay, sin embargo, un intento por parte de Correa por fijar una referencia absoluta para el *tempo* de ejecución de las piezas con relación a un *tactus*, al pulso humano o la oscilación de un péndulo, elementos recurrentes en la tratadística de sus contemporáneos<sup>466</sup>. Antes bien, esa velocidad de ejecución queda supeditada a la capacidad de cada ejecutante, como muy bien se explica en el prologuillo del tiento XXIV:

“A se de tañer ligero el compás, más o menos, conforme la capacidad del practicante, y la facilidad, o dificultad de la obra lo pidiere: la qual regla se guarde generalmente en todo este libro”<sup>467</sup>.

Como ya se dijo más arriba, este punto de vista es uno de los elementos de mayor originalidad de la obra de Correa en su enfoque pedagógico. Viene aquí aplicado al discípulo principiante en una obra del grado primero que se define como “tiento pequeño y fácil”. Pero la idea reaparece más tarde, en el prologuillo del tiento LVIII, que encabeza el grupo de obras con glosa de treinta y dos figuras al compás, todas del grado quinto y destinadas, por tanto, al tañedor excelente:

“Síguense quatro obras de treinta y dos números al compás [...]. Todas las quales obras dichas las punto con el tiempo (comunmente) llamado perfecto, para dar a entender la morosidad del compás, respecto de la mucha diminución. Qué tardança aya de ser ésta, se collegirá de la velocidad mayor o menor que cada uno naturalmente tuviere en las manos: de modo que el que la tuviere mayor, causará menos tardança, y el que menor, causará más tardança en el llevar de el compás”<sup>468</sup>.

<sup>465</sup> “Compás es la tardança que ay de un punto de canto llano a otro, o de su valor. O es la tardança que ay de una cayda del golpe que damos con la mano a otra, o compás es yqual cantidad de tiempo de cayda a cayda yendo cantando fasta el fin del canto”. MARCOS DURÁN, Domingo: *Súmula de canto de órgano, contrapunto y composición vocal y instrumental, práctica y speculativa*, Salamanca, Gesser (?), entre 1502 y 1506, capítulo XIX. Ed. facsímil *Viejos Libros de Música*, 3, Joyas Bibliográficas, Madrid, 1976.

<sup>466</sup> Para una panorámica al respecto, entre otros, SEGERMAN, Ephraim: “A re-examination of the evidence on absolute tempo before 1700...”

<sup>467</sup> *Facultad orgánica*, fol. 63v.

<sup>468</sup> *Facultad orgánica*, fol. 153v.



Aparece aquí expresada con claridad una precisa instrucción relacionada con la máxima velocidad que pueda alcanzar la mano del tañedor, de la que parece inferirse el deseo de que, en las obras de treinta y dos figuras al compás, la glosa sea ejecutada a la máxima velocidad posible. Ya dijimos que esa exploración de la máxima velocidad posible a la mano del tañedor es también preocupación de otros autores contemporáneos de Correa, como Marin Mersenne, por ejemplo. Éste llega a establecer en 16 figuras por segundo la velocidad en la ejecución de disminuciones en la espineta o en la viola, cantidad que eleva a 35 figuras por segundo en otro pasaje<sup>469</sup>.

Los límites a esa velocidad los imponen los atributos de igualdad, limpieza y toque que Correa reclama para estas obras<sup>470</sup>. Más, sin duda, también la calidad de la mecánica de los instrumentos juega un importante papel en la determinación de tales límites. Así se expone el prologoillo del tiento LX, del mismo grupo de obras de 32 números al compás y grado quinto:

“[...] el qual más es para tañido en realejos, que en órganos grandes; por no poder responder las contras de los tales con tanta velocidad como es necesario; y por ser los juegos de teclas muy rezios, y hundir mucho”<sup>471</sup>.

Se deduce de aquí que lo que se requiere para tan excepcional ejecución es un instrumento de teclado suave de tañer, con poco calado en las teclas y registros que respondan vivamente en los graves. La ausencia de tales ingredientes desaconseja la ejecución de tales piezas o, sin duda, las condiciona desde el punto de vista de la máxima velocidad alcanzable en la glosa. Al contrario, dos de las piezas de la *Facultad orgánica*, los tientos XXVIII y XLVIII, se destinan específicamente a instrumentos “rezios de juego”, para los que la glosa se pliega a la forma de ocho figuras al compás. Partiendo, por tanto, de la velocidad máxima alcanzable, creo que cada tañedor puede confeccionar su propia tabla de aires para la música de Correa. El punto de partida es considerar que las figuras menores de las obras de 32 números al compás (fusas) se equiparan en velocidad a las ocasionales semicorcheas que aparecen en las obras de ocho, haciendo verdad una aseveración del propio Correa: “De dos compases apriesa, se puede hazer uno bien a espacio, y esto (en rigor) significa este tiempo [♢]”<sup>472</sup>. Sólo de este modo, cada una de las firmas presenta una neta diferenciación tanto en cuanto a cantidad de tiempo como a velocidad de la glosa.

Además de esto, no deben desdeñarse los sutiles significados de los términos aplicados por Correa en la definición de tales aires. Así, el mismo compás ♢ es unas veces “ligero”, pero otras se ejecuta “apriesa”, “apresurado” o bien “algo veloz”. Por su parte, ♣ se define claramente como “a espacio” o “compás moroso”, pero en el primer tiento de medio registro de tiple (XXV) se precisa “a espacio, y no mucho”, lo que quizá resulta de aplicación al resto de piezas de medio registro en comparación a las de lleno. Entre ♣ y ♢ se sitúa el compás Φ, que se define como “ni a espacio como de a diez y seis, ni apriesa como de a ocho, sino en un medio” o, simplemente, “un poco más a

<sup>469</sup> MERSENNE, Marin: *Harmonie universelle*, livre troisième des instruments à cordes, proposition XIV, p. 137-8 y livre sixième des orgues, proposition XLI, p. 393-5. Véase al respecto también el apartado II.4.

<sup>470</sup> *Facultad orgánica*, fol. 153v: “Ygualdad, toque, y limpieza, encargo mucho en estas obras”.

<sup>471</sup> *Facultad orgánica*, fol. 163.

<sup>472</sup> *Facultad orgánica*, fol. 42.

espacio” que  $\text{♩}$  cuando se aplica a una obra de 8 figuras al compás de más trabazón. Finalmente,  $\text{♩}$  es el compás “grave” o “el más grave de todos”, en expresión absoluta.

Un aspecto frecuentemente pasado por alto en la lectura de la *Facultad orgánica* es la utilización de estos signos en el transcurso de las piezas para restablecer el compás binario después de una sección ternaria o en proporción menor. En las piezas con  $\text{♩}$ ,  $\text{♩}$  o bien  $\text{♩}$ , la vuelta al compás binario se realiza siempre mediante la señal usada al principio. En cambio, en las piezas con  $\text{♩}$ , esa vuelta se realiza unas veces al compás inicial y otras a  $\text{♩}$ , tal como muestra la tabla 20:

Tabla 20: Restitución del compás binario			
XX	$\text{♩}$	3	$\text{♩}$
XXI	$\text{♩}$	$\text{♩} \frac{3}{2}$	$\text{♩}$
XXIV	$\text{♩}$	3	$\text{♩}$
XXVIII	$\text{♩}$	$\text{♩} \frac{3}{2}$	$\text{♩}$
XXXIII	$\text{♩}$	3	$\text{♩}$
XXXIV	$\text{♩}$	$\frac{7}{2}$	$\text{♩}$
XLVIII	$\text{♩}$	3	$\text{♩}$
XLIX	$\text{♩}$	3 $\text{♩}3$	$\text{♩}$
L	$\text{♩}$	$\text{♩}3$	$\text{♩}$
LI	$\text{♩}$	$\text{♩}3$	$\text{♩}$

Como se puede observar, de las diez piezas en compás  $\text{♩}$  que presentan vuelta al binario tras una sección de proporción, sólo dos regresan al *tempo* o aire inicial. La conclusión se ejecuta, por tanto, más lentamente que el principio. La proporción de piezas con esta característica es tan notable que invita a pensar que, en sentido general, las *peroratio* de muchos de los tientos deben tocarse más despacio o, incluso, en un *tempo* más flexible. Este elemento en la música de Correa puede ponerse en relación, a mi parecer, con las secciones marcadas con los términos *adasio* o *allarga la batutta* que encontramos en fuentes italianas coetáneas y se inscriben, por tanto, en una práctica general de los tañedores de principios del siglo XVII<sup>473</sup>.

### V.1.2.- Compases ternarios

Tal como ocurre con los binarios, los compases ternarios se presentan en la *Facultad orgánica* con diversidad de aires y gradaciones de *tempo*. Sin embargo, Correa sólo se refiere en concreto en sus advertencias al “compás mayor ternario (vulgarmente dicho proporción mayor)”<sup>474</sup>, definido como “compás grave” o como “[la proporción] más

<sup>473</sup> A modo de ejemplo, pueden verse las conclusiones de los versos 9º de primer tono, 4º y 10º de segundo tono, 8ª de tercer tono, 2º de quinto tono, 2º y 10º de séptimo tono, de la *Toccata quarta*, la *Gagliarda terza* y de la *partita terza* sobre el tenor de Zefiro de *Il secondo libro de ricercate & altri varii capricci* de Giovanni Maria Trabaci, Nápoles, 1615. Véase también más adelante, apartado V.1.4.6.

<sup>474</sup> *Facultad orgánica*, Advertencias, punto treze, fol 8.

grave de todas”<sup>475</sup>, al que asigna la señal  $\Phi 3$ . Éste es el compás de tres semibreves, seis mínimas, doce semínimas o veinticuatro corcheas que encabeza los tientos LXII y LXIII, la canción *Dexaldos mi madre* y las diferencias sobre las *Vacas*. Para estos casos, reclama Correa:

“El compás se lleve bien a espacio, assentando todo el pie al dar, levantando una parte de él (esto es la punta, o carcañal) al estar, y ultimamente levantando otra vez todo el pie al alçar”<sup>476</sup>.

Otras tres piezas están regidas por el mismo compás mayor ternario: la prosa *Lauda Sion Salvatorem*, el *Canto llano de la Inmaculada Concepción* y las glosas que le siguen. En estos casos, la signatura utilizada es  $\Phi 3$ , sin el 2, que es la que en realidad se describe para este compás en el séptimo punto de las *Advertencias*<sup>477</sup>. En principio, parece no haber diferencia en el uso y tratamiento de ambas signaturas por cuanto respecta al tipo de compás que rigen.

El signo  $\Phi 3$  aparece también en el transcurso de los tientos XVI, XXI, XXIII, XXV, XXVIII y XLI, siempre denotando un compás ternario constituido por tres semibreves y un movimiento de dar, estar y alçar. Así se remacha en el prologuillo del tiento XVI:

“Segundo tiento de quarto tono por elami, a modo de canción [...] en el qual se a de llevar el compás, y dar el ayre a las figuras, en la forma siguiente [...]. En el perfecto partido con tres y dos delante, se a de llevar dando en el primer semibreve, estando en el segundo y alçando en el tercero, y haziendo las mínimas de ayre iguales”<sup>478</sup>.

Mientras tanto, el signo  $\Phi 3$  sólo aparece marcando la sección central de *Gaybergier*. Por su parte, la sección ternaria del tiento LVI que se inicia en el compás 106 se encabeza con la signatura  $\Phi 3$ . Al parecer, un caso y otro se refieren siempre al mismo compás mayor ternario ya descrito, siendo el  $\Phi 3$  del tiento LVI, tal vez, un error de impresión por  $\Phi 3$ . Igualmente, parece un lapsus la signatura  $\Phi 3$  que aparece en el compás 124 del tiento LXII, una de las obras en compás mayor ternario de la colección, en lugar de  $\Phi 3$ .

Pero nótese que, a diferencia de lo dicho para los compases binarios, el mismo tipo de signo ( $\Phi$ ) sirve aquí para compases de diferente número de figuras, ya sean 6, 12 o 24 pero también 9 o 18. En rigor, tales diferencias deben afectar a la cantidad de tiempo de estos compases y, por tanto, al tiempo de ejecución de las figuras menores. Sólo en una ocasión, en el prologuillo al tiento XXVIII, donde el mismo compás aparece con 6 y 9 figuras, Correa pide que el tiempo en esta sección se lleve simplemente “a espacio”<sup>479</sup>. Por lo demás, cabe suponer que, como en los correspondientes compases binarios, la glosa de 24 figuras al compás se ejecutará a mayor velocidad que la de 6 o 12, pero dentro de un compás más moroso.

<sup>475</sup> *Facultad orgánica*, Advertencias, séptimo punto, fol. 4v.

<sup>476</sup> *Facultad orgánica*, fol. 173v.

<sup>477</sup> *Facultad orgánica*, Advertencias, séptimo punto, fol. 4v.

<sup>478</sup> *Facultad orgánica*, fol. 45v.

<sup>479</sup> *Facultad orgánica*, fol. 73.

Este principio de “proporcionalidad” queda perfectamente claro cuando Correa se refiere al compás de proporción menor. Así lo expresa en el prologuillo del tiento XVI:

“[...] se a de llevar el compás, y dar el ayre a las figuras, en la forma siguiente [...] en el de proporción menor, con el ayrezillo acostumbrado en el dicho tiempo: más o menos a espacio, según el número de figuras”<sup>480</sup>.

Como vemos, la sentencia “más o menos a espacio según el número de figuras” presenta de forma condensada la relación inversa existente entre las figuras de menor valor de la composición y la duración del compás en el que se inscriben. De esa relación y de la aplicación de tal precepto deriva, como hemos dicho, el concepto de aire o *tempo* en la música de Correa.

Sin embargo, no hay explicación alguna del compás de proporción menor en la *Facultad orgánica*. Se deduce que éste es el compás de tres mínimas o seis seminimas que se representa mediante la signatura **C3**, tal como lo encontramos en el transcurso de los tientos VII, XVI, XLII, XLIX y L, aunque su tratamiento no es idéntico en todos los casos. La sección en proporción menor del tiento VII (compases 92-158) se relaciona figurativamente con la del tiento XVI (c. 99-124), con sólo tres figuras al compás. Mientras tanto, las secciones correspondientes de los tientos XLII (c. 70-89), XLIX (c. 138-158) y L (c. 92-100) presentan hasta seis seminimas al compás que se organizan de forma irregular, bien 3+3 bien 2+2+2. Además, en los tientos XLIX y L, ambos escritos con **C** inicial, la aparición del signo **C3** parece tener un verdadero significado de “cambio de tiempo”, más allá de ser un simple denotador de proporción menor. Sucede algo semejante en el tiento LI. Escrito también con **C** inicial, aparece **C3** en el compás 86, abriendo una sección de doce figuras al compás. Así, en esencia, los tientos XLIX, L y LI presentan una misma organización de tiempos en su discurso (**C-C3-C**), según se ha visto más arriba. La misma signatura **C3** aparece una segunda vez en el tiento XVI (c. 148-156). Presenta aquí seis figuras al compás en una organización completamente regular 3+3. Nótese, por tanto, esta disparidad en el uso del signo **C3**: como compás de tres mínimas imperfectas o como compás de dos mínimas perfectas, ambos de seis seminimas al compás.

Aún hay en la *Facultad orgánica* otro uso para la signatura **C3** que conviene señalar. En los tientos XXI y XLI, introduce la proporción nonupla de nueve figuras al compás en una sección previamente marcada por el compás mayor ternario  $\Phi \frac{3}{2}$ . Lo mismo ocurre en los tientos XVI (c. 125-147) y XXX (c. 100-150) donde aparece la excepcional signatura  $\Phi \mathbf{C3}$  para marcar un compás de tres semibreves perfectas. Pero este uso no es sistemático. En el inicio de la canción *Dexaldos mi madre* y en la sección que arranca en el compás 117 del tiento LXIII, la proporción nonupla se introduce simplemente por un **3**, signo genérico de proporción menor o sexquialtera. En otra ocasión, la proporción nonupla viene indicada por la signatura  $\frac{9}{8}$  (tiento LXII, c. 93), lo que se ratifica mediante la leyenda del compás 54 del tiento LIX, donde la misma signatura lleva la indicación expresa “nonupla prop. ayre de sexquial.”, aunque aquí la proporción sea de 18 figuras al compás. Mientras tanto, en la sección central de *Gaybergier* marcada  $\Phi \mathbf{3}$ , los cuatro compases en nonupla (54-57) se indican cuidadosamente sobre la pauta con

<sup>480</sup> *Facultad orgánica*, fol. 45v.

las excepcionales signatures  $\frac{9}{6}$ ,  $\frac{9}{6}$ ,  $\frac{9}{6}$  y  $\frac{6}{9}$ . Ésta última es, probablemente, consecuencia de un error causado por la inversión de la cifra 9, de modo semejante a lo que ocurre en el compás 130 del tiento LXII, donde la proporción nonupla de 18 figuras al compás se introduce por la signature invertida  $\frac{3}{9}$ .

Resulta curioso que estas signatures extrañas o corruptas aparezcan sobre todo en las piezas finales de la colección. Pero, por el momento, no es posible determinar si se trata realmente de errores de imprenta o de una diferente forma de notación desarrollada por Correa, tal vez en el periodo inmediatamente anterior a la impresión de la *Facultad orgánica* o, incluso, una vez iniciado el proceso de edición. Más tarde volveremos sobre ello, al tratar en concreto de la proporción nonupla<sup>481</sup>.

De una forma o de otra, es el numeral 3 el que asume la mayor parte de las veces la significación de proporción menor, sea cual sea el contexto, de 6, 9, 12, 18 o 24 figuras al compás. Por eso, tal signature requiere consideración aparte.

### V.1.3.- Proporción menor y “ayrezillo”

Al problema de la proporción menor o sesquialtera en la música de Correa dediqué ya un artículo aparecido en 1991 y que revisé en 1999 con ocasión de la traducción al alemán que realizó el profesor Jean-Claude Zehnder<sup>482</sup>. Este artículo nacía de la necesidad de conciliar los elementos descriptivos sobre la proporción menor que encontramos en la *Facultad orgánica* con la práctica de la interpretación de este repertorio en el contexto de la música instrumental de los siglos XVI y XVII. Desde entonces, me ha sido posible reunir más piezas de información sobre este particular que intento mostrar a continuación<sup>483</sup>.

El origen de la discusión sobre el problema radica en el “Undécimo punto” de las *Advertencias* de la *Facultad orgánica*:

“De dos modos diferentes se pueden tañer unas mismas figuras en número, de la que llamamos proporción sexquialtera, que es de seys, o de doze figuras al compás. Y de la de nueve, y de diez y ocho figuras al compás también. El primer modo y más fácil, es tañerlas yguales, y llanas, esto es, sin detenerse más en una que en otra, y este ayre es como de proporción mayor, en la qual van tres semibreves, y seys mínimas, y doze semínimas al compás iguales, llanas y sin ayrezillo. El segundo modo, es tañerlas algo desiguales, y con aquel ayrezillo, y graciosidad de proporción menor, y éste (aunque dificultoso) es el más usado de los organistas, y es deteniéndose más en la primera figura; y menos en la segunda y tercera: y luego deteniéndose en la quarta, y menos en la quinta y sexta. Y es (casi) como haziendo la primera mínima, y la segunda y tercera semínima, o por la mitad, una semínima y dos corcheas, y así prosiguiendo por todas las figuras de cada compás. Supuesta pues esta disparidad (la qual puede suceder en qualquier tiempo entero, o partido) razón será que también la aya en las señales que las denotan, de modo, que se

<sup>481</sup> Véase apartado V.1.4.3.

<sup>482</sup> CEA GALÁN, Andrés: “El ayrecillo de proporción menor en la *Facultad Orgánica* de Francisco Correa de Arauxo...” y CEA GALÁN, Andrés: “Der ayrezillo de proporción menor in der Facultad Orgánica von Francisco Correa de Arauxo...”

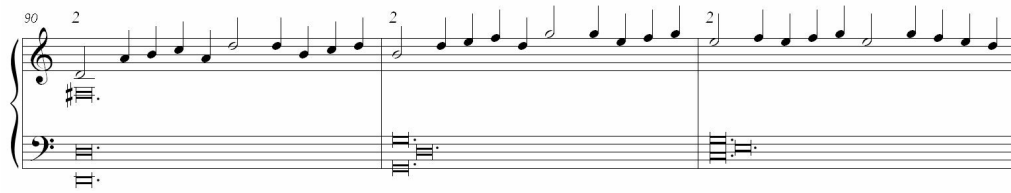
<sup>483</sup> Como base y a la vez complemento de todo cuanto aquí se diga, puede consultarse COLLINS, Michael B.: *The performance of coloration, sesquialtera and hemiola (1450-1750)*, Ph. D. dissertation, Stanford University (1963), Ann Arbor, University Microfilms International, 1964, especialmente en su capítulo quinto y, en concreto, p. 220, 221, 233 y 239-40. También, COLLINS, Michael B.: “The performance of Triplets in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries”, *JAMS*, XIX, 1966, p. 281-328.

pueda saber quando se an de tañer las tales figuras o números, con ayre igual, o con ayre desigual. Y supuesto que el primer modo es tan parecido al número binario de figuras, en el que todas las semejantes se pronuncian con grande igualdad de tiempo, sin detenerse más en una que en otra, y que número binario, quiere dezir número de dos: paresció cosa conforme a razón, poner a las tales figuras (aunque de prop. sexquialt.) un número dos encima, el qual denota que se an de proferir con igualdad, de la misma manera que el número dos es igual, formado de dos unidades partes iguales; y que se puede partir en ellas. Y no parezca cosa nueva lo dicho, que muchas obras de grandes maestros, e visto en cifra de doze figuras al compás, con un número dos encima, en lugar del tres que nosotros usamos poner. El segundo modo, que es quando se tañen con desigualdad de tiempo (teniéndose más en la primera, quarta, sétima, dezena, etc., y menos en las de enmedio, que es como haziendo una semínima y dos corcheas, es, no es, más a menos) este tal modo segundo, siempre se a puntado con un tres encima, denotador de ayre de proporción menor, y denotador de la desigualdad de tiempo en la prolación, o pronunciación de tales figuras de sexquialtera: Cabeçón, y Manuel Rodriguez Pradillo, & aliis per multi: y por tanto no es razón alterar del dicho uso; especialmente estando fundado en razón. Y assí queda assentado: que el tres encima de dichas figuras (en canto de órgano) y números (en cifra) significa el dicho ayrezillo de proporción menor, y número ternario, y el dos, y igualdad de figuras como en el binario<sup>484</sup>.

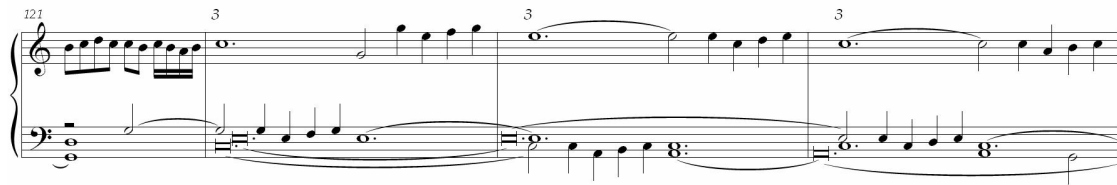
Tabla 21: <i>Facultad orgánica</i> . Ayres de proporción menor	
con 2 encima	con 3 encima
primer modo	segundo modo
modo más fácil	modo dificultoso
tañerlas iguales y llanas	tañerlas algo desiguales
sin detenerse más en una que en otra	deteniéndose más en la primera figura; y menos en la segunda y tercera: y luego deteniéndose en la quarta, y menos en la quinta y sexta...
	como haziendo una semínima y dos corcheas
sin ayrezillo	con aquel ayrezillo y graciosidad
ayre como de proporción mayor	[ayre] de proporción menor
	el más usado de los organistas
	Cabeçón, Manuel Rodrigues, Pradillo et aliis
número dos encima	siempre se a puntado con un tres encima

Como puede verse (tabla 21), en principio esta diferencia de aires se relaciona con una diferente “prolación o pronunciación” de los grupos de seis o doce figuras. Sean semínimas o corcheas, esas figuras pueden agruparse como 2+2+2 o como 3+3 bajo el mismo tipo de proporción sesquialtera. Así, sobre un compás binario ordinario (C, por ejemplo), el primer modo implica la perfección de las mínimas, con un aire semejante al de proporción mayor. Mientras, el segundo modo se define como propio de la proporción menor y se caracteriza por la perfección de las semínimas. De modo que las cifras **2** y **3** colocadas sobre la pauta aclaran qué tipo de agrupamiento, articulación o “pronunciación” debe aplicarse a las notas en proporción sesquialtera, de dos en dos o de tres en tres. Hay un claro ejemplo de la diferencia entre ambas formas de prolación en el tiento XLII, en dos pasajes que comparten la misma apariencia notacional pero con indicativos diferentes, **2** y **3**:

<sup>484</sup> *Facultad orgánica*, Advertencias, Undécimo punto, fol. 6-6v.



a)



b)

Ej. 31: *Facultad orgánica*, tiento XLII, a) c. 90-92 y b) c. 121-124.  
Proporción menor con 2 y con 3 encima.

En el primer ejemplo, la proporción menor opera al nivel de la mínima del compás binario, que vale tres semínimas; en el segundo, a nivel de la semínima, que vale tres corcheas. Nótese, sin embargo la peculiar notación de Correa, con los valores de la voz que va en proporción doblados en apariencia, según una práctica heredada de la notación en canto de órgano<sup>485</sup>.

Otro caso semejante se encuentra en el tiento LIX, de treinta y dos figuras al compás. Aparecen dos pasajes consecutivos en proporción sesquialtera de 24 figuras, uno marcado con 3 y otro con 2 que revelan, igualmente, una diferente prolación, pronunciación o articulación rítmica de la glosa (ejemplo 32):



Ej. 32: *Facultad orgánica*, tiento LIX, c. 30-34.

<sup>485</sup> Sobre esta cuestión, pueden compararse las diferentes transcripciones de Kastner, Bernal y Bovet de los mismos pasajes de este tiento en sus respectivas ediciones.

La diferencia entre grupos binarios o ternarios es explicada por Correa mediante las expresiones “ayre igual” y “ayre desigual”, lo que nada tiene que ver, en principio, con el concepto de *inegalité*, como a veces se supone. Antes bien, se relaciona simplemente con la forma de marcar los compases binarios y ternarios<sup>486</sup>. Así, en el binario, dar y alzar se suceden mediante un movimiento regular de la mano o el pie de igual duración. Sin embargo, el compás ternario se marca mediante un movimiento desigual: el dar abarca dos partes del compás, mientras el alzar contiene sólo una. Así lo explica con precisión Cerone en su *Melopeo*:

“El compás es una medida de tiempo en la Música [...]. Para ello, dos maneras diferentes de compases tenemos: la una es binaria o yqual, y la otra ternaria o desigual. El compás binario se divide y parte en dos partes yguales; es a saber en dos medios compases, que son sus partes integrales de que se compone, la qual división o partición haze el golpe que hiere en alto [...]. Aunque de las tres partes que tiene el compás ternario, cada parte en sí (respecto la una a la otra) es yqual, con todo esso el compás no es yqual, sino desigual; siendo el dar doblado más largo, que el alçar, por quanto se cantan de las tres, las dos partes, en el golpe que hiere en baxo, y una en el alto; assí, un dos en el dar, tres en el alçar”<sup>487</sup>.

En primera instancia, es de este aspecto gestual de la forma de llevar el compás de donde podría derivar la idea de “detenimiento” que introduce Correa en su explicación. Así, en la proporción marcada con 2 encima no habría mayor detenimiento gestual en una parte que en otra del compás ni en la pronunciación binaria de las figuras. Sin embargo, en la marcada con 3, se procederá deteniéndose más en la primera y cuarta figuras de cada grupo de seis. No se trataría, por tanto, de prolongar tales notas. La detención se produce, sin más, en el gesto del dar que coincide con la primera figura de cada tres. De este modo, la idea de “detenimiento” se traduce simplemente para nosotros como acento métrico en cada grupo ternario o “tresillo”.

Hasta aquí, nada excepcional. Sin embargo, hay que hacer notar que, en el texto de Correa, la idea de detenimiento en la primera de cada tres figuras se está comparando y equiparando desde el principio a la figura semínima más dos corcheas o a corchea más dos semicorcheas. En efecto, primeramente Correa establece una similitud usando el término “casi”, para luego ratificar la identidad entre ambas figuras:

“El segundo modo, que es quando se tañen con desigualdad de tiempo (teniéndose más en la primera, quarta, sétima, dezena, etc., y menos en las de enmedio, que es como haziendo una semínima y dos corcheas, es, no es más a menos)”<sup>488</sup>.

Desde luego, tal identidad entre “tresillo” y *figura corta* existe, si no desde el punto de vista de la interpretación sí desde el punto de vista de la composición, por cuanto respecta a la distribución de las notas buenas y malas en el contrapunto.

Aunque es posterior en el tiempo, creo de interés citar aquí cuanto al respecto trae la *Explicación fundamental de la música que se halla sobre los números de la cifra*, manuscrito anónimo del siglo XVIII conservado entre los papeles Barbieri de la Biblioteca Nacional de España en Madrid. En su “Explicación 4ª, de los tresillos naturales” y en su “Explicación 5ª, de los tresillos alterados”, leemos lo siguiente:

<sup>486</sup> Sobre esta cuestión, JAMBOU, Louis: *Etude et traduction du traité musical...*, p. 72ss.

<sup>487</sup> CERONE, Pietro: *El Melopeo*, libro VI, capítulos XVIII-XIX, vol. 1, p. 495.

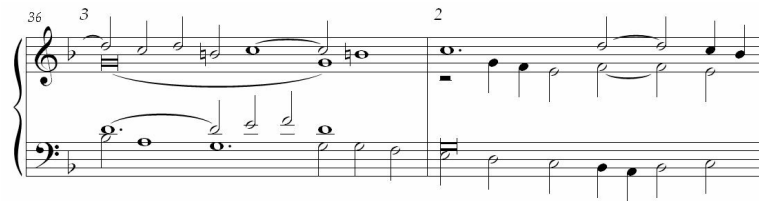
<sup>488</sup> *Facultad orgánica*, Advertencias, Undécimo punto, fol. 6v.



“Los tresillos naturales son estos ♪♪♪ y siempre constan de tres puntos, y se tocan de tres en tres, sin detenerse en ningún punto, ni tampoco alterarlos [...] Estos tresillos se llaman alterados porque no guardan igualdad como los antecedentes como aquí se ven ♪♪♪. Éste es tresillo que consta de una corchea y dos semicorcheas, y en él verás la desigualdad pues estos los tocarás deteniéndote en el primer punto un poquito, y los otros dos los tocarás doble de prisa que el primero; de modo que las dos semicorcheas equivalen a la corchea. Los hay así mismo que obran al contrario sus consonancias, y son así ♪♪♪. Ya ves que estos tresillos las dos primeras figuras son las semicorcheas, y la tercera la corchea, y así los números que veas que los tienen, tocarás, los dos primeros doble de prisa que el tercero; de modo que equivalgan las dos primeras semicorcheas a la corchea, esto es, en quanto al tiempo de executar”<sup>489</sup>.

Cuando menos, resulta de interés en esta fuente la consideración de “tresillos” de cualquier grupo de tres figuras, sean éstas iguales o desiguales.

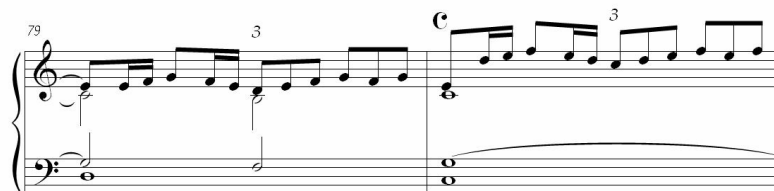
Hay, además, algunos pasajes en la *Facultad orgánica* donde tal identidad parece darse de hecho a todos los efectos. Así ocurre, por ejemplo, en la transición entre los compases 36 y 37 en la canción *Dexaldos mi madre* (LXIV), marcados con **3** y con **2** encima, en la imitación que siguen bajo y alto (ejemplo 33):



Ej. 33: *Facultad orgánica*, canción *Dexaldos mi madre* (LXIV), c. 36-37.

También en el tiento III, donde la figura que entra en imitación en el bajo del compás 81 viene precedida de su aparición como tresillos unos compases antes.

Por su parte, no sabemos si los compases 79-80 del tiento XLV (ejemplo 34) hay que tomarlos como demostración de la identidad entre ambas figuras, como sugiere Collins<sup>490</sup>, o más bien como muestra de su diferencia:



Ej. 34: *Facultad orgánica*, tiento XLV, c. 79-80.

<sup>489</sup> Biblioteca Nacional de España, Madrid (E:Mn), signatura Mss 14059/1: *Explicación fundamental de la música que se halla sobre los números de la cifra, con todas las advertencias necesarias para que los aficionados puedan executar las obras que gusten emprender. Obra nueva. Compuesta por un Profesor de Música de esta Corte*, ms. sin fecha, fol. 7-8.

<sup>490</sup> COLLINS, Michael B.: *The performance of coloration, sesquialtera and hemiola...*, p. 239-40.

Para colmo, y tal como ya mostré en los artículos mencionados anteriormente, la copia del tiento V de Correa que se encuentra en el manuscrito Ms 964 de la Biblioteca de la Universidad de Braga<sup>491</sup> presenta los compases 103-106 copiados como *figura corta* y sin alusión alguna al signo 3 ni a la proporción menor (ilustración 6).



Ilustr. 6: P:BRp, Ms 964, fol. 115v. Tiento V de Francisco Correa.

Este pasaje del tiento V puede tomarse, en mi opinión, como evidencia de que la idea de detenimiento que expresó Correa fue interpretada como “prolongación” por el tañedor de la segunda mitad del siglo XVII que realizó la copia de Braga. Aunque no lo consideremos una prueba concluyente, el ejemplo testimonia, cuando menos, cierta vacilación a la hora de interpretar notacionalmente tal pasaje, lo que introduce una duda razonable, en mi opinión, sobre la forma en la que debemos entender las instrucciones de Correa.

Tal vacilación quizá se explica si aceptamos que, en el fondo, Correa intenta describir un matiz rítmico imposible de mostrar notacionalmente. Nótese que, al referirse al segundo modo de tañer la sesquialtera, Correa acude a una expresión algo ambigua que hace referencia a una práctica común y conocida:

“El segundo modo, es tañerlas algo desiguales, y con aquel ayrezillo, y graciosidad de proporción menor y éste (aunque dificultoso) es el más usado de los organistas”<sup>492</sup>.

“Algo desiguales” se traducirá más tarde en la idea de detenimiento o prolongación sobre la primera figura de cada tres a la que nos hemos referido y que, según Correa, aporta “aquel ayrezillo y graciosidad” a la proporción menor. Esa desigualdad causada por el detenimiento o prolongación es la que parece añadir cierta dificultad a la ejecución de esta forma de sesquialtera. Más tarde, cuando tratemos de la proporción septupla, veremos que lo que Correa describe aquí son verdaderas prolongaciones de las figuras en la proporción menor y no simplemente una particular acentuación métrica en la primera figura de cada grupo<sup>493</sup>.

<sup>491</sup> Archivo Distrital de Braga, Universidade do Minho (P:BRp), Ms 964, *Livro de Obras de Orgão*, fol. 114. Sobre este manuscrito, *Obras selectas pera órgão. Ms 964 da Biblioteca Pública de Braga*, transcrição e estudo de Gerhard Doderer...

<sup>492</sup> *Facultad orgánica*, Advertencias, Undécimo punto, fol. 6.

<sup>493</sup> Para un panorama de las diferentes opiniones al respecto, remito a HAKALAHTI, Iina-Karita: *Maestro Francisco Correa de Arauxo's Facultad orgánica as a source of performance practice...*,

Ese modo de ejecución que “siempre se a puntado con un tres encima” resulta “el más usado de los organistas”, según Correa. Remite, de hecho, a la autoridad y ejemplo de Antonio y/o Hernando de Cabezón, de Manoel Rodrigues Coelho y, al parecer, de Pedro de Pradillo para seguir defendiendo esta forma de notación y de ejecución de la proporción menor en su propia edición.

Por desgracia, no conocemos ningún testimonio de la música de Pradillo que pudiera orientarnos sobre esta cuestión en el entorno sevillano y en relación directa con los herederos de la tradición de Peraza, a la que habría que vincular el arte de Correa. Pero es verdad que en las *Obras de música* de Antonio de Cabezón encontramos este tipo de notación “con un tres encima” para la proporción menor, tanto en obras de Antonio como de Hernando. En todos los casos, tal signatura denota prolación ternaria de las figuras, tal como describe Correa<sup>494</sup>.

Por su parte, las *Flores de música* de Manoel Rodrigues Coelho, que Correa cita como referencia, presentan algunas variantes en cuanto al uso del 3 denotador de proporción menor que conviene considerar más detenidamente.



Ilustr. 7: Manoel Rodrigues Coelho, *Flores de música*, fol.175.  
Ejemplo de tresillos de corcheas iguales en el segundo verso de primer tono, c. 18-23.

capítulos 3.4 y 3.5. Además, téngase presente cuanto al respecto trae COLLINS, Michael B.: *The performance of coloration, sesquialtera and hemiola...*

<sup>494</sup> Los casos son numerosos. Pueden verse, a modo de ejemplo, el *Ave maris stella* VI (fol. 6v), el primer verso de quinto tono (fol. 12), el segundo y cuarto fabordones glosados de primer tono (fol. 13-13v), el cuarto fabordón glosado de segundo tono (fol. 14v), el cuarto fabordón glosado de cuarto tono (fol. 16v), el tercer y cuarto fabordones glosados de quinto tono (fol. 17), el segundo verso de primer tono (fol. 29), el tercero y sexto versos de quinto tono (fol. 35-35v), el segundo verso de séptimo tono (fol. 37v), el sexto verso de octavo tono (fol. 40), el cuarto kyrie de sexto tono (fol. 48), *tiento de segundo tono* (fol. 50v), *tiento de primer tono* (fol. 53), *tiento de cuarto tono* (fol. 59), *Prenes pitie* (fol. 69), *Je prens en grey* (fol. 72v), *Canción francesa* (fol. 76v), *Doulce memoire* (fol. 82), *Clama ne cesses* (fol. 91v), *Ossana* (fol. 96v), *Ave maris stella* XI (fol. 99v), *Beata viscera* (fol. 102), *Stabat mater dolorosa* (fol. 105), *Susana un jur* (fol. 148), *Pis ne me pluvenir* (fol. 151v), *Qui la dira* (fol. 153), *Benedicta es regina celorum* (fol. 159), *Ave Maria* (fol. 175v), *Diferencias sobre la pavana italiana* (fol. 190v), *Diferencias sobre la dama le demanda* (fol. 192), *diferencias Isabel* (fol. 193v) y *diferencias sobre Vacas* (fol. 197). Hay no obstante, algunos casos especiales, como el “tres contra dos” del cuarto verso de séptimo tono (fol. 38-38v), del *tiento de segundo tono* (fol. 50v) o de *Inviolata* (fol. 110v), o pasajes en proporción de interpretación dudosa, como el del sexto verso de sexto tono (fol. 37). Para una panorámica sobre la cuestión, véase Cabezón, IV.1.3.

### V.1.3.1.- Proporción menor en Rodrigues Coelho

La notación en canto de órgano usada por Rodrigues Coelho permite distinguir perfectamente entre tresillos de notas iguales (ilustración 7) y tresillos desiguales punteados. Estos son expresados como corchea con puntillo-semicorchea-corchea o como semínima con punto-corchea-semínima, tal como puede verse, por ejemplo, en la segunda glosa sobre *Susana* (ilustración 8):



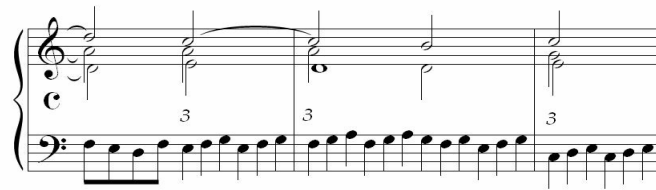
Ilustr. 8: Manoel Rodrigues Coelho, *Flores de música*, fol. 139.  
Ejemplo de tresillos punteados en la segunda glosa sobre *Susana un jour*, c. 60-63.

En cualquier caso, en *Flores de música*, ambos tipos de tresillo se diferencian claramente de la *figura corta*, corchea más dos semicorcheas (ilustración 9):



Ilustr. 9: Manoel Rodrigues Coelho, *Flores de música*, fol. 100.  
Pasaje con *figura corta* en el tercer tiento de 6º tono, c. 237-242.

Nótese ahora que el tresillo punteado, ausente tanto en las *Obras de música* de Cabezón como en la *Facultad orgánica*, presenta una expresa prolongación de la primera nota del grupo que, en mi opinión, conecta con la descripción de Correa en sus *Advertencias*. Hay, incluso, una manifiesta semejanza entre algunos pasajes de las *Flores de música* y de la *Facultad orgánica* que resultan ilustrativos al respecto (ejemplos 35 y 36):

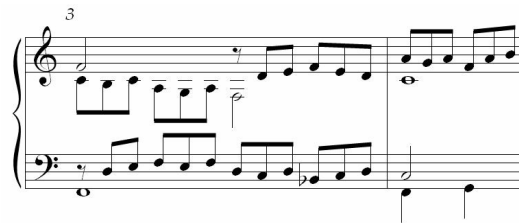


a)



b)

Ej. 35: a) *Facultad orgánica*, tiento XXXI c. 81-35;  
b) *Flores de música*, Outra [segunda] *Susana*, c. 44-46.



a)



b)

Ej. 36: a) *Facultad orgánica*, *Susana* (LXI), c. 79-80.  
b) *Flores de música*, Outra [segunda] *Susana*, c. 58-59.

Encontramos incluso varios ejemplos de alternancia entre tresillos y *figura corta* en las *Flores de música* que encuentran su reflejo en el ejemplo del tiento XLV de Correa comentado más arriba (ilustraciones 10 y 11).

En virtud de estos ejemplos, creo que las indicaciones de Correa en cuanto al “detenimiento” sobre la primera de cada tres figuras deben ser asociadas, en primera instancia, no a una cuestión de *inegalité* en la ejecución sino a un problema de representación notacional en la cifra. Aparente, para Correa, una vez resuelto el problema para la notación binaria de la figura corchea con puntillo más semicorchea, con su correspondiente escritura abreviada<sup>495</sup>, quedaba por resolver el problema de la notación en cifra del tresillo punteado. La precisa expresión de éste exigiría la colocación de una figura de distinto valor sobre cada una de las cifras del grupo ternario, de este modo (ejemplo 37):

<sup>495</sup> Sobre este detalle, véase más adelante, apartado V.2.1.



Ilustr. 10: Manoel Rodrigues Coelho, *Flores de música*, fol. 139. Tresillos alternando con *figura corta* en un *Pangelingua*, c. 68-71.



Ilustr. 11: Manoel Rodrigues Coelho, *Flores de música*, fol. 65. Tresillos punteados alternando con *figura corta* en el *Tento do quinto tono natural*, c. 141-144.



Ej. 37: Manoel Rodrigues Coelho, *Flores de música*, fol. 65. Transcripción en cifra del tresillo punteado (véase ilustr. 11).

Creo que la complejidad gráfica de tal sistema resulta evidente. La falta de inmediatez en su lectura parece razón más que suficiente para intentar inventar una forma notacional más simple. En mi opinión, esa forma notacional puede relacionarse con las instrucciones de Correa relativas al “ayrezillo de proporción menor”, de modo que la cifra **3** colocada sobre la pauta podría servir, sin más, como indicador del tresillo punteado, sin necesidad de recurrir a ninguna figura de canto de órgano sobre la pauta.

En este sentido, constátase el fuerte contraste que se produce desde el punto de vista visual entre las secciones binarias ordinarias, dotadas de las preceptivas figuras de valor sobre la pauta, y las secciones en proporción menor, carentes por completo de ellas en muchas piezas de la *Facultad orgánica*. La ilustración 12 presenta un caso notable en una plana del *Tiento de sexto tono* (VI):

[illegible]

Ilustr. 12: *Facultad orgánica*, fol. 18v. Contraste visual entre una sección binaria y otra en proporción menor en el Tiento VI.

Dando por bueno nuestro razonamiento, el detalle que se nos escapa es cómo la elección entre tresillos iguales o punteados pudo ser dejada al azar o a la decisión del ejecutante en la obra de Correa, tanto más cuando en las *Flores de música* de Rodrigues Coelho que sirvieron de modelo ambas figuras quedan perfectamente diferenciadas. Quizá las claves de todo ello estén en considerar igualmente el uso no estricto que se hace de la figura corchea con puntillo más semicorchea frente a corcheas iguales en la *Facultad orgánica*, tal como se discutirá más tarde en el punto V.2.1, prueba manifiesta de la tendencia a la simplicación de la notación rítmica en la cifra.

### V.1.3.2.- Otros usos del signo 3 en Rodrigues Coelho: el ritmo 3+3+2

El signo 3 de proporción menor aparece en las *Flores de musica* con otro uso tan curioso como intrigante. Coelho lo utiliza asociado a la forma rítmica 3+3+2, algo que sólo se descubre comparando las versiones de la edición de 1620 con las copias de algunas de las obras realizadas en la segunda mitad del siglo XVII, conservadas en el manuscrito Ms964 de la Biblioteca de la Universidad de Braga<sup>496</sup> (ilustración 13):



Ilustr. 13: P:BRp, Ms 964, fol. 241v. Variantes rítmicas de la figura 3+3+2 en un tiento de octavo tono de *Flores de música*.

A decir verdad, la forma notacional original de Coelho no puede ser explicada de manera simple ni completamente satisfactoria<sup>497</sup>. La presencia de un 3 asociado a cada grupo semínima con puntillo más corchea induce a pensar que se trate de un puntillo de unión que enfatiza la apariencia de “tresillo” que forman las cuatro primeras figuras del compás<sup>498</sup>. Sin embargo, parece más lógico considerar que el puntillo fuese de aumentación, haciendo que la figura completa adquiriera el valor de tres mínimas al compás. De este modo, en el contexto del compás imperfecto en el que se inscribe, la figura se impone como proporción menor de tres mínimas al compás que se equiparan a

<sup>496</sup> Sobre este manuscrito, *Obras selectas pera órgão. Ms 964 da Biblioteca Pública de Braga*, transcrição e estudo de Gerhard Doderer... Un estudio de las variantes en las obras de Rodrigues Coelho aparece en ROCHA, Edite: *Manoel Rodrigues Coelho “Flores de Musica”. Problemas de interpretação*. Tesis, Universidade de Aveiro, 2010.

<sup>497</sup> Agradezco las opiniones al respecto de la profesora Karin Smith-Paulsmeier en conversaciones mantenidas en 1991.

<sup>498</sup> Es ésta la solución que adoptó Kastner en su edición, simplemente eliminando el puntillo en la transcripción para mostrar tresillos formados por semínima más corchea.



una semibreve. Pero nótese que, según esta interpretación, un sólo 3 colocado sobre la pauta de la voz afectada habría sido suficiente para expresar tal proporción, siendo el segundo 3 absolutamente superfluo.

A pesar de ello, está claro que la traducción de la figura como la fórmula 3+3+2 requiere considerar la existencia de un compás ternario subyacente en el que la mínima que cae en el alzar tiene una duración menor que las que caen en el dar. La presencia de tal compás resulta evidente cuando, en algunos pasajes de las *Flores de música*, se superpone la figura en cuestión en alguna voz con la notación de proporción menor con mínimas “iguales” en otra (ilustración 14):



Ilustr. 14: Manoel Rodrigues Coelho, *Flores de música*, fol. 27. Proporción de tres mínimas con figura 3+3+2 en el tercer tiempo de segundo tono, c. 96-102.

Esta forma notacional puede afectar incluso a las cuatro voces de la composición, de forma casi homofónica, como ocurre, por ejemplo, en un pasaje del *Tento de sexto tom* que se muestra en la ilustración 15:



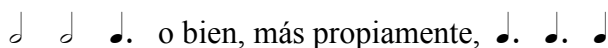
Ilustr. 15: Manoel Rodrigues Coelho, *Flores de música*, fol. 83v. Proporción de tres mínimas con figura 3+3+2 en el *Tento de sexto tom*, c. 129-135.

En otros casos, la misma figura 3+3+2 aparece con valores disminuidos, ocupando sólo una mínima del compás binario, como en este pasaje de la primera glosa sobre *Susana* (ilustración 16):



Ilustr. 16: Manoel Rodrigues Coelho, *Flores de música*, fol. 135.  
Figura 3+3+2 sobre la mínima en la primera glosa sobre Susana, c. 69-72.

Como puede observarse en estos pasajes, la fórmula 3+3+2 no se presenta en la obra de Coelho como un simple movimiento sincopado dentro del compás imperfecto ni como un ritmo *aksak*<sup>499</sup> sino que se relaciona estrechamente con la proporción menor de tres mínimas al compás. Además, en la apariencia notacional usada por Coelho, está implícita la idea de detenimiento o prolongación en la primera y tercera notas de la figura, manifiesta mediante el uso de los puntillos que afectan a las semínimas del grupo. Pero también está presente la idea de desigualdad que afecta a las tres mínimas subyacentes, de las que la tercera resulta ser más breve que las anteriores:



No cabe duda de que, a partir de estos pasajes de Coelho, conviene reconsiderar el itinerario que va desde la lectura literal de la notación en canto de órgano a su interpretación rítmica dentro de la tradición hispana. Al comparar la notación original de *Flores de música* con su transcripción histórica en el manuscrito de Braga, observamos no sólo cómo la tercera mínima se convierte en semínima, sino también cómo las semínimas pierden sus puntillos inscribiéndose, ahora sí, como aparentes tresillos en el compás binario.

La aparente inconsistencia notacional es aquí, ni más ni menos, reflejo de la dificultad que entraña la representación de precisos matices del aire sobre el papel. En este caso, el de un ritmo que combina elementos binarios y ternarios a diversos niveles. Creo que es éste uno de los problemas que subsisten en la representación notacional tanto de la proporción menor como de la forma 3+3+2 en la *Facultad orgánica* de Francisco Correa, según analizo a continuación.

<sup>499</sup> Sobre la consideración del 3+3+2 como ritmo *aksak*, sobre todo, APEL, Willi: “Drei plus Drei plus Zwei=Vier plus Vier”, *Acta Musicologica*, XXXII, 1, 1960, P. 29-33. Para una revisión de conceptos en torno al mismo ritmo en la música hispana, BERNAL RIPOLL, Miguel: “*Rythmón y arithmón*. Influencia de la métrica poética en la construcción rítmica en la música española del Renacimiento tardío”, *RMS*, XXVII, 2, 2004, p. 841-94.

### V.1.3.3.- El ritmo 3+3+2 en la *Facultad orgánica*

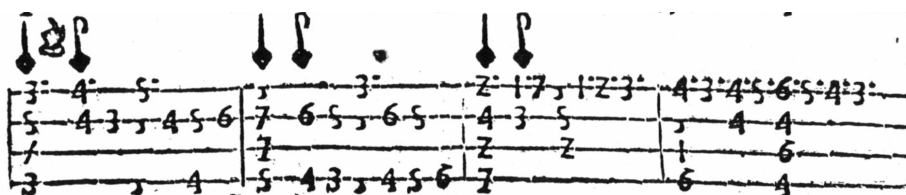
En el tiento XVI de Correa, “a modo de canción”, la sección homofónica en ritmo 3+3+2 aparece notada con total pulcritud (ilustración 17):



Ilustr. 17: *Facultad orgánica*, fol. 46v. Sección en 3+3+2 en el tiento XVI, c. 90-97.

Sin embargo, la vírgula de ligadura que marca el alzar del compás binario llevó a Kastner a una transcripción errónea de este pasaje, al dotar de puntillos a la figura central de cada compás<sup>500</sup>. Del mismo modo, erró en la transcripción del pasaje Joseph Bonnet, en la edición que preparó de esta pieza para la colección Historical Organ Recitals en 1940<sup>501</sup>. El error me parece significativo. Tal vírgula marca la referencia del alzar del compás binario tanto como la ausencia de cualquier ataque en ese momento. El resultado desde el punto de vista del oyente es, más bien, un desplazamiento del alzar o, más precisamente, una percepción de ritmo ternario en el que la figura del alzar es más breve que las que van al dar, exactamente como intenta expresarlo Rodrigues Coelho mediante su curiosa notación. Aún así, en el caso de Correa, la notación en cifra prefiere mantenerse dentro del marco de un compás binario de ocho figuras al compás.

El mismo tipo de ligadura en el alzar aparece en otras ocasiones cuando, en escritura no homofónica, una o más voces de la composición se mueven siguiendo la pauta rítmica 3+3+2. Así ocurre, por ejemplo, en los compases 77-90 del tiento I o en este pasaje del tiento VII, entre otros muchos ejemplos (ilustración 18):



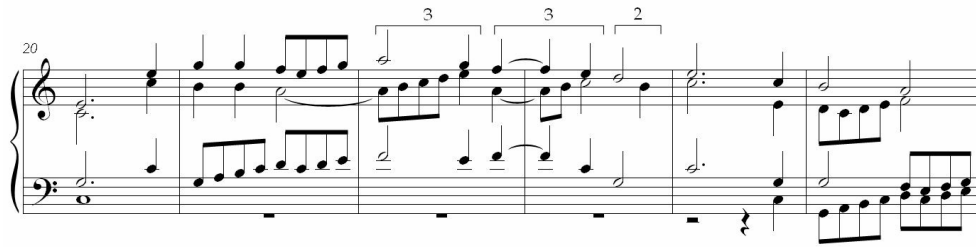
Ilustr. 18: *Facultad orgánica*, fol. 46v. Voces en 3+3+2 en el tiento VII, c. 75-78.

Con todo, la aparición del ritmo 3+3+2 es más frecuente en la *Facultad orgánica* en su forma extendida a dos compases, esto es, sobre la breve. Se detecta aquí y allá en el movimiento de voces individuales pero se vuelve claramente perceptible, sobre todo, en

<sup>500</sup> El pasaje en cuestión se encuentra en la página 100 del primer volumen de la edición de Kastner.

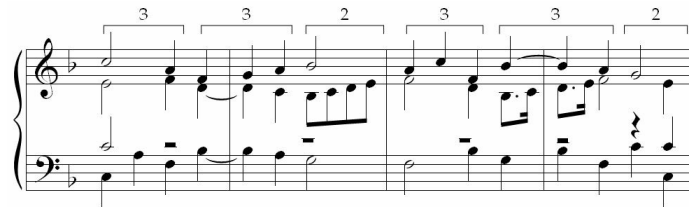
<sup>501</sup> BONNET, Joseph: *Historical Organ Recitals*, vol. 6, *Spanish Organ Masters*, New York, G. Schirmer Inc., 1940, p. 30-36.

secciones de carácter más homofónico, como las que aparecen, por ejemplo, en el mismo tiento XVI (ejemplo 37) o en el tiento XLIX (c. 95-100 y 121-126):



Ej. 37: *Facultad orgánica*, tiento XVI, c. 20-25.

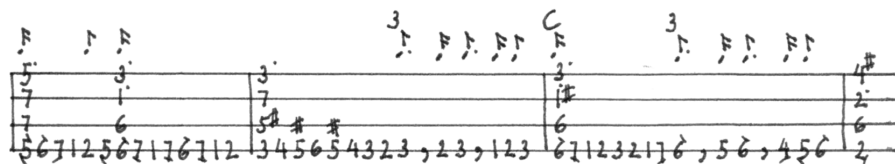
La aparición del ritmo 3+3+2 al nivel de la breve se localiza también, por supuesto, en obras de Rodrigues Coelho, si bien, como en el caso de Correa, presenta una total normalidad notacional, caracterizada por la presencia de ligaduras al dar del segundo compás (ejemplo 38):



Ej. 38: *Flores de música*, Terceiro tento do 6º tom, c. 88-91.

Esta forma de 3+3+2 resulta tan frecuente en la música de Coelho como en la de Correa, ya que se trata, al fin y al cabo, de una estructura métrica habitual en el repertorio polifónico vocal e instrumental de los siglos XV, XVI y XVII<sup>502</sup>. Teniendo esto en cuenta, puede constatar que el ritmo 3+3+2 aparece en las *Flores de música* al menos a tres niveles notacionales: sobre la breve (mínimas con semínimas), sobre la semibreve (semínimas con corcheas) y sobre la mínima (corcheas con semicorcheas). De estos tres niveles, el inferior no se presenta como tal en la *Facultad orgánica*, salvo en una fugaz aparición en el compás 116 del tiento LIX.

Las razones para esta ausencia es de nuevo, en mi opinión, una cuestión ligada a la complejidad de representación notacional. En efecto, la representación en cifra del ritmo 3+3+2 al nivel de la mínima exigiría la colocación de diversas figuras de valor sobre la pauta e, incluso, de la vírgula de ligadura que señala el golpe en vago, así (ejemplo 39):



Ej. 39: Manoel Rodrigues Coelho, *Flores de música*, fol. 135.  
Transcripción en cifra del ritmo 3+3+2 (ilustr. 15).

<sup>502</sup> BERNAL RIPOLL, Miguel: "Rythmón y arithmón..."

Como en casos anteriores, es muy posible que tal notación hubiese tendido a una expresión simplificada en el caso de la cifra de Correa.

Recordemos que el problema de la representación del ritmo 3+3+2 en la cifra hispana no es nuevo. Ya lo habíamos encontrado en el *Libro de cifra nueva* de Luys Venegas de Henestrosa, donde se resolvía mediante el recurso a la proporción menor y la colocación del signo Z sobre la pauta, especialmente en obras de Cabezón y Fernández Palero<sup>503</sup>. El problema perduró incluso más allá de 1626, como demuestran los casos localizados en el *Libro en cyfra* de Oporto y que se analizan en su lugar<sup>504</sup>.

Y es que, en el fondo, tales variantes en el perfil rítmico de la glosa vuelven a enlazar con las premisas sobre el “buen ayre” esbozadas por fray Tomás de Santamaría<sup>505</sup>. Resultan reveladoras al respecto, por ejemplo, las diferencias notacionales que encontramos entre las dos fuentes que nos transmiten el *Tiento de primer tono sin paso* de Joseph Jiménez, el manuscrito LP 30 de la Real Biblioteca de El Escorial y el manuscrito *Huerto ameno* de fray Antonio Martín y Coll<sup>506</sup> (ilustraciones 19 y 20):



Ilustr. 19: E:Mn, M 1360, *Huerto ameno*, fol. 23. Tiento *sin paso* de Jiménez, c. 55-61.

<sup>503</sup> Véase al respecto Venegas, III.2.2.

<sup>504</sup> Ver capítulo Oporto, apartado 4.2.4.

<sup>505</sup> Puede verse, al respecto, parte II, apartado III.1.8.2.

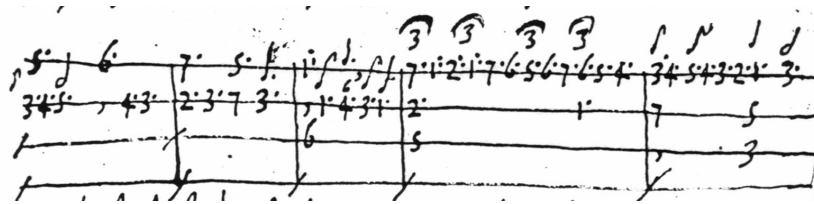
<sup>506</sup> E:E, LP30 (Ms 2187), fol. 87v y E:Mn, M 1360, *Huerto ameno* (1709), fol. 21. Sobre esta fuente puede consultarse el capítulo *Pensil deleitoso*. Las diferencias entre ambas fuentes son notables, pero no cabe duda de que se trata de la misma obra en dos versiones diferentes. Tanto la edición de Apel como la de la Institución Fernando el Católico ignoran la fuente de la Biblioteca Nacional. Véase *Joseph Jiménez. Collected organ compositions*, ed. Willi Apel, American Institute of Musicology, Hänssler-Verlag, 1975, p. 25 y *Jusepe Ximénez. Obras para teclado*, ed. Javier Artigas Pina, José Luis González Uriol y Jesús Gonzalo López, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006, p. 54. Existe, no obstante, una edición de la pieza a partir de la copia de Martín y Coll que cita la correspondencia con la fuente de El Escorial, aunque sin presentar el aparato crítico pertinente, la de Julián Sagasta en *Tonos de palacio y canciones comunes. Antonio Martín y Coll*, Madrid, Unión Musical Española, vol. 3, 1986, p. 31.



Ilustr. 20: E:E, LP 30 (Ms 2187), fol. 88. Tiento *sin paso* de Jiménez, c. 54-63.

Obsérvese cómo, en la versión de *Huerto ameno*, la glosa binaria adquiere la forma 3+3+2 mediante el detenimiento o prolongación de la primera y tercera figuras de cada grupo, lo que se relaciona de forma evidente con la primera y tercera maneras de tañer corcheas de Santamaría<sup>507</sup>.

Aún en el Apéndice de Ajuda encontramos un ejemplo que adquiere un valor fundamental en esta discusión, al proceder de una obra atribuida a Peraza<sup>508</sup> (ilustración 21):



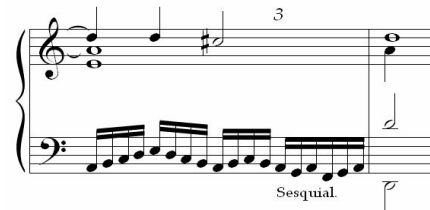
Ilustr. 21: P:La, 38-XII-27, fol. 215v, Apéndice de Ajuda. Obra de perasa, c. 10-14.

En este fragmento observamos cómo la glosa en proporción menor que lleva el tiple se diluye simplemente en notación binaria conforme avanza la secuencia. El diseño melódico es, por cierto, el mismo que acabamos de analizar en el ejemplo de Jiménez. Notación binaria, proporción menor y ritmo 3+3+2 se relacionan aquí en torno a un elemento común, la glosa de seis o doce figuras al compás,

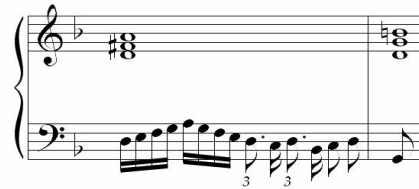
Con estos ingredientes, cabe preguntarse si en el caso de Correa la notación en proporción menor con 3 encima no resultará ser también una forma abreviada de representación del ritmo 3+3+2. Existen algunas similitudes entre piezas de Coelho y de Correa que apuntan en esta dirección (ejemplo 40):

<sup>507</sup> Es decir, el detenimiento sobre la primera de cada dos y sobre la primera de cada cuatro. La primera forma de tañer corcheas es idéntica a la forma de tañer semínimas. De modo que, si se prefiere, el ejemplo de Jiménez en *Huerto ameno* traslada la forma de tocar semínimas y corcheas de Santamaría a un nivel notacional inferior, sobre corcheas y semicorcheas.

<sup>508</sup> La pieza es probablemente de Francisco de Peraza II. Sobre todo lo referente a esta fuente y a esta atribución, véase el capítulo Ajuda.



a)



b)

Ej. 40: a) *Facultad orgánica*, tiento LX, c. 37-38;  
b) *Flores de música*, *Primeira Susana*, c. 71-72.

Un argumento a favor de esta hipótesis es la habitual consideración de la primera y tercera nota del grupo 3+3+2 como “buena” y, por tanto, como consonancia en la trama polifónica. Algunos pasajes en proporción menor de la *Facultad orgánica* comparten este detalle, como los de los tientos VI, (c. 115-119), XIX (c. 85-86), XXIV (c. 56-59), XXVI (c. 60-62), LIII (c. 37-41 y 70-73), entre otros. Pero, a decir verdad, muchos de los pasajes en proporción menor de Correa parecen adaptarse mejor, en función de su discurso melódico, a una forma combinada, en la que el aire 3+3+2 alterna con tresillos iguales o punteados. Así ocurre, por ejemplo, en los tientos II (c. 24-34, 120-123 y 130-133), III (c. 178-189), V (c. 103-106), VII (c. 26-35), XIX (c. 85-86), XXV (c. 95-99), XXVI (c. 57-58, 63 y 88-92), XXVII (c. 77-79 y 81-82), XXXI (c. 81-87), XXXVI (c. 85-87), XXXVIII (c. 97-104), XLVII (c. 37-41 y 96-99), XLIX (c. 125-135), LI (c. 90-91), LIV (c. 67-73), LVI (c. 42-45), LVII (c. 33-43 y 48-49), LVIII (c. 107-111), canción *Susana* (c. 64-74 y 102-105) y canción *Dexaldos mi madre* (c. 97-102).

Una vez más, sorprende que estos sutiles matices del aire hubiesen podido dejarse al azar en la notación de Correa. Pero es una realidad que la mayor parte de las secciones marcadas con proporción menor en la *Facultad orgánica* carecen de cualquier tipo de notación rítmica sobre la pauta, según se dijo (ilustración 12). Este detalle adquiere una doble lectura. Por una parte, sabemos que la cifra resulta autosuficiente para expresar cualquier tipo de ritmo o proporción mediante la simple colocación enfrentada de las cifras en la vertical de la pauta, algo que caracteriza al sistema desde el impreso de Luis Venegas de Henestrosa. Este detalle permite incluso la incorporación de figuras de valor extraordinario, tal como declara Correa en el prologuillo del tiento LI:

“Algunos tañedores dizen mucho mal de la cifra, y una de las razones que dan es, que trae figuras que no se pueden cantar, v.gr. figura que vale 5, 7, 9 mínimas, semínimas, o corcheas, y no advierten que quando ellos tañen su fantasía, les sucede el mismo caso a cada paso, porque como tengo advertido atrás, tenemos nosotros algunas más figuras de las 8 o 9 comunes”<sup>509</sup>.

<sup>509</sup> *Facultad orgánica*, fol. 129v.

El texto se refiere, en concreto, a la notación de la figura semínima ligada a semicorchea que aparece en ese tiento y para la cual Correa desarrolla una particular notación que comentaremos más tarde en el apartado V.2.2.

Pero en otro lugar, en el prologuillo del tiento XXII, Correa se refiere a mismo asunto desde el punto de vista de las proporciones extraordinarias:

“Advierto que en éste y en muchos destos discursos, uso de algunas figuras que no se hallan en canto de órgano, como de figura que vale cinco semínimas, cinco corcheas, y otras a este modo, lo qual é visto (sin ecepción) practicado en discursos en cifra, de los más eminentes maestros de órgano de nuestra España. De modo que nosotros tenemos más figuras de las ocho o nueve comunes”<sup>510</sup>.

Nótese cómo se alude de nuevo a una práctica común entre tañedores. Y es que, como vamos comprendiendo, la simplicidad del sistema notacional rítmico en la cifra sólo puede ser compensada por el conocimiento de esa tradición de los organistas hispanos, único recurso posible para su apropiada restitución sonora. Así, la ausencia de notación rítmica explícita en la mayor parte de las secciones en proporción menor contenidas en la *Facultad orgánica* parece sugerir, precisamente, la inconveniencia de establecer una pauta rítmica concreta que impida su correcta interpretación conforme a los elementos de esa tradición.

En el fondo, tales matices ínfimos se conectan con aquellos que rigen los principios de *inégalité*, especialmente en la música francesa, o de “buen ayre”, en expresión de fray Tomás de Santamaría. Sin embargo, parten de una problemática de representación gráfica distinta, según viene de ser expuesto, y adquieren en el caso de Correa perfiles aún más variados y ricos.

#### **V.1.3.4.- Las transcripciones históricas de la proporción menor**

En esta discusión sobre el problema de la proporción menor con 3 encima en la *Facultad orgánica*, he traído ya a colación la copia del *Tiento de quinto tono* (V) de Correa que se encuentra en el manuscrito Ms 964 de la Biblioteca de la Universidad de Braga (ilustración 6)<sup>511</sup>. La copia resulta especialmente notable por transmitirnos la versión “binaria” de la sección en proporción menor de los compases 103-106, según se ha dicho.

Pero existe otra copia manuscrita en partitura del *Segundo tiento de medio registro de tiple de séptimo tono* (XXVI), ya citada en relación a la cuestión del ámbito en las piezas de medio registro, que merece consideración aquí. Se encuentra en otra sección del mismo manuscrito de Braga y nos presenta el pasaje en proporción menor de los compases 87-92 copiado de este modo (ilustración 21):

<sup>510</sup> *Facultad orgánica*, fol. 57r, prologuillo al tiento XXII.

<sup>511</sup> Archivo Distrital de Braga, Universidade do Minho (P:BRp), Ms 964, *Livro de Obras de Orgão*, fol. 114.





Ilustr. 21: P:BRp, Ms 964, fol. 114. *Segundo tiento de medio registro de tiple de séptimo tono (XXVI)* de Francisco Correa

Nótese en esta copia el uso de un sólo barrado para cada grupo de seis figuras, forma de representación que no usaron ni Kastner ni Bovet en sus respectivas ediciones pero que sí sigue Bernal Ripoll en la suya en este caso. En la misma fuente, los pasajes binarios van igualmente barrados agrupando las figuras que caen en dar y alzar, en grupos de ocho semicorcheas. Contradictoriamente, no es el sistema adoptado por Bernal Ripoll, mientras resulta el preferido por Bovet.

Al margen de estas diferencias editoriales, creo que la versión del manuscrito de Braga resulta la más neutral por lo que respecta a la representación de la proporción menor y su supuesto *ayrezillo*. Al menos no fuerza visualmente la articulación de cada tresillo y queda, por tanto, más cerca de la versión original en cifra. De modo semejante, los pasajes binarios adquieren en la versión del manuscrito de Braga un aspecto visual diferente, que potencia su horizontalidad y difumina cualquier intento de acentuación entre dar y alzar.

Por desgracia, el manuscrito en cuestión se encuentra mutilado, faltándole los 79 primeros compases. Así, no podemos saber si el pasaje en proporción menor de los compases 57-65 del mismo tiento habría recibido un tratamiento notacional idéntico.

#### V.1.3.5.- La proporción menor con 2 encima

Según se ha explicado más arriba, la proporción menor con 2 encima implica una ejecución igual o binaria de las figuras. Su uso resulta menos frecuente en la *Facultad*

*orgánica*. Además, el signo parece superfluo en la mayor parte de los casos, pues la pronunciación binaria de las figuras se deduce sin dificultad de la misma trama de la glosa con respecto a las otras voces, según la disposición y alineamiento de las cifras, o de la simple constitución del compás de referencia. Así ocurre, por ejemplo, en todas las piezas de 24 figuras al compás, donde el 2 se incorpora sistemáticamente al inicio de cada región de música.

Hay, no obstante, algunos casos en los que la utilización del 2 parece plenamente justificada, en un intento de establecer, en efecto, una prolación o pronunciación binaria de las figuras en contraste con el significado del signo 3. Un caso claro ocurre en el tiento XLII, donde se contrapone la notación de doce figuras al compás con 2 y con 3 en diferentes secciones (ilustraciones 22 y 23):



Ilustr. 22: *Facultad orgánica*, fol. 109v. Tiento XLII, c. 91-96.  
Proporción menor con 2 encima.



Ilustr. 23: *Facultad orgánica*, fol. 109v. Tiento XLII, c. 122-127.  
Proporción menor con 3 encima.

Aún ocurre lo mismo en el tiento LIX, donde los compases 30-32 vienen marcados con 3 encima, mientras los siguientes (c. 33-35), llevan 2 encima.

Digamos que el modo de sesquialtera con 2 encima tampoco es realmente una novedad en la *Facultad orgánica*, ya que Correa asegura haber visto “muchas obras de grandes maestros” con la proporción menor de doce figuras al compás notada de esta manera. Sin embargo, no conocemos actualmente ninguna otra fuente hispana que utilice tal

notación, por lo que habría que suponer que estamos ante el testimonio de un repertorio ahora perdido<sup>512</sup>.

No obstante, creo de rigor referir aquí la habitual forma de notar la proporción sesquialtera en el resto del repertorio hispano para tecla del siglo XVII, tanto en cifra como en partitura, con un 6 encima (ilustración 24):



Ilustr. 24: E:E, LP 30 (Ms 2187), fol. 65v. *Obra de 1º tono de tiple*, Jiménez.  
Notación de la proporción menor con 6 encima.

Curiosamente, el uso de este numeral en las obras de Aguilera de Heredia, de Jiménez o de Bruna, por ejemplo, parece anular cualquier intento de diferenciación en la prolación ternaria o binaria de las figuras de la glosa de sesquialtera, en sus formas 2+2+2, 3+3 u otras. La ausencia de testimonios musicales de herederos directos de la tradición de Correa impide determinar si tal práctica corresponde a una diferente inclinación estilística o es el resultado, sin más, de un proceso evolutivo del sistema notacional a lo largo del siglo XVII.

#### V.1.4.- Otros signos de compás y proporción

En las *Advertencias* que encabezan la *Facultad orgánica*, Correa nos previene de la utilización de otras proporciones inusuales en su música:

“Encontrarás así mismo algunas proporciones no conocidas de cinco, de nueve, onze, y diez y ocho figuras al compás, y otras más que están en el [libro] de versos”<sup>513</sup>.

Sin embargo, hay que notar que el listado de proporciones que ofrece Correa no sólo no es exhaustivo, sino que también resulta equívoco. En efecto, en la *Facultad orgánica* se encuentran proporciones de cinco, de nueve y de dieciocho figuras al compás, pero también de siete, de catorce y de quince. Sin embargo, las trazas de la proporción de once figuras al compás es difícil de detectar.

<sup>512</sup> Ver al respecto Fuentes perdidas, XVIII.

<sup>513</sup> *Facultad orgánica*, fol. 1.

#### V.1.4.1.- La proporción quintupla

Esta proporción aparece en la *Facultad orgánica* en los tientos XLI, LVI y LIX, en contextos distintos y con significados diversos que conviene considerar.

En el caso del tiento XLI, de medio registro de tiple, la signatura  $\frac{5}{2}$  colocada al inicio de cada uno de los compases 60-64 va acompañada de una leyenda al margen que reza: “Quintupla proport. y su dupla decupla”. Aquí, tiple y acompañamiento se plegan a la proporción quintupla, entendida aquí dentro del compás igual o binario que preside la pieza. La prolongación del dar queda convenientemente expresada en el primer compás afectado por la proporción mediante las pertinentes ligaduras en bajo y tenor, que quedan sobreentendidas en los compases siguientes (ilustración 25):



Ilustr. 25: *Facultad orgánica*, fol. 105v. Tiento XLI. Proporción quintupla, c. 60-65.

La impresión de compás quinario en este fragmento resulta manifiesta, mediante la indubitable presencia de cinco semínimas en el compás, de las que tres pertenecen al dar y dos al alzar, siguiendo estrictamente lo indicado por Correa en el décimo punto de las *Advertencias*:

“[...] en las figuras que no se pueden partir por la mitad, ni por tercias partes, como cinco, siete, onze, treze, quinze, diez y siete figuras &c., as de hazerlo dos partes desiguales, la mayor as de dar en el dar, y la menor en el alçar, de tal manera que a esta última parte, le des número de figuras cabal y partible, aquel que le dieras, si a la tal proporción le añadieras otra figura más, y le quitaras la tercia parte de figuras para este alçar del compas, v.g. a la prop. quintupla, si le añides una figura será sextupla: la tercera parte de seis son dos; pues agora: as de llevar el compás en la quintupla dando tres figuras al dar, y alçando en la quarta, dexando aquellas dos (que es el número que sacaste) para el alçar”<sup>514</sup>.

Y, más claramente, en el capítulo séptimo del *Arte de cifra*:

“En prop. sesquiquinta, que es de cinco figuras, o números al compás, da en la primera, alça en la quarta, y buelve a dar en la sexta”<sup>515</sup>.

Una impresión quinary aún más acentuada, siguiendo el pie *creticus*, se percibe en los compases 83-105 en el tiento LVI, señalada con ingredientes notacionales bien

<sup>514</sup> *Facultad orgánica*, Advertencias, fol. 6.

<sup>515</sup> *Facultad orgánica*, Arte de cifra, Capítulo séptimo, fol. 18v.

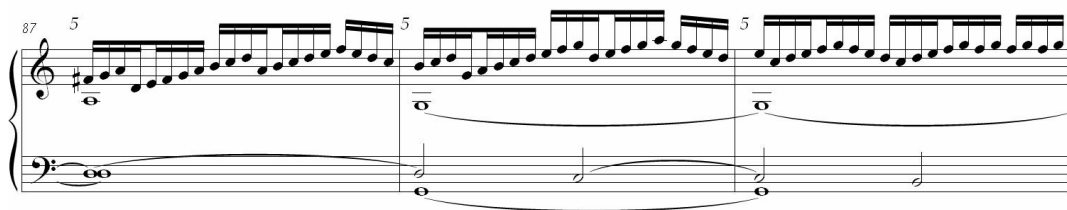
diferentes. La sección viene precedida por otra en proporción sesquialtera de doce figuras al compás, convenientemente marcada con **3** sobre la pauta, que acaba en el compás 82. Éste compás, igualmente marcado con **3** encima, contiene, sin embargo, tres semibreves, lo mismo que la sección que seguirá a partir del compás 106. Por su parte, la sección en proporción quintupla se marca primero mediante  $C^{\frac{5}{3}}$ , llevando cada compás siguiente sólo un **5** sobrevolado (ilustración 26):



Ilustr. 26: *Facultad orgánica*, fol. 148. Tiento LVI. Proporción quintupla, c. 81-87.

La presencia aquí del signo  $\frac{5}{3}$  parece explicarse por la esencia desigual y ternaria del compás precedente y de la sección que le sigue, con los que el ritmo quinario parece relacionarse en este caso. Además, conviene notar cómo las diez semínimas que aparecen en cada compás se reparten seis y cuatro para dar y alzar, manteniéndose, por tanto, una relación de tres a dos entre dar y alzar. De este modo, la sección se percibe no tanto en compás binario con prolongación del dar sino más bien en compás ternario con el dar recortado en una mínima.

El uso de la proporción quintupla en el tiento LIX resulta completamente diferente a lo ya dicho. Aquí, la glosa de los compases 87-90 viene indicada, de nuevo, por un **5** sobre la pauta para cada compás, más la leyenda “Proportio quintupla, ayre igual” bajo la pauta. La indicación “ayre igual” no deja lugar a dudas sobre la naturaleza binaria del compás sobre el que se incscribe la glosa quinario, de dos mínimas perfectamente iguales, cada una de las cuales acoge cinco corcheas o, lo que es lo mismo, seis más cuatro semicorcheas. De este modo, disiento de las transcripciones de este pasaje ofrecidas tanto por Kastner como por Bovet en sus respectivas ediciones y matizo la ofrecida por Bernal Ripoll en la suya (ejemplo 41):

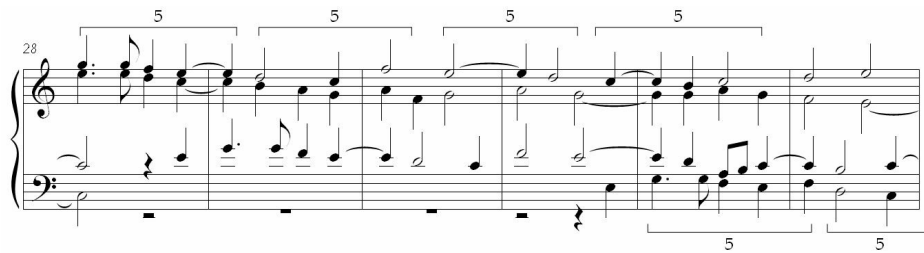


Ej. 41: *Facultad orgánica*, tiento LIX, c. 87-90.

Nótese que, en los tres casos analizados, el factor común es el reparto de diez figuras de igual valor en dos grupos desiguales de seis y cuatro figuras. En este sentido, estos ejemplos pueden relacionarse con los ejemplos del ritmo 3+3+2 ya analizados, concebidos como una división desigual del grupo de ocho figuras.

Es precisamente este detalle el que convierte en únicos los ejemplos de proporción quintupla que encontramos en la *Facultad orgánica* de Correa, aunque puedan relacionarse con la tradición del compás quinario en España<sup>516</sup>. Los casos detectados en las *Obras de música* de Cabezón<sup>517</sup>, como los que se encuentran en piezas anónimas de los manuscritos M 1359 y M 1360 de la Biblioteca Nacional de España<sup>518</sup>, presentan una simple relación de cinco corcheas contra cada mínima, mientras los ejemplos en las piezas de Perandreu conservadas en el manuscrito LP30 de El Escorial<sup>519</sup> constituyen ejemplos más bien erráticos, en mi opinión, del uso de esta proporción a principios del siglo XVII.

Hay otros dos interesantes casos de compás quinario en la obra de Correa que nos interesa considerar. El primero se encuentra en el tiento XVI “a modo de canción”. En los compases 28-35, un sujeto quinario es tratado en imitación, encuadrado en el compás binario ordinario que rige la pieza desde el comienzo (ejemplo 42):



Ej. 42: *Facultad orgánica*, tiento XVI, c. 29-34. Sujeto quinario en imitación.

Se observará que ese ritmo quinario, formado por dos unidades métricas de 3 y 2 semínimas, evoluciona luego dentro de la misma pieza, hasta convertirse en la forma rítmica 3+3+2, en los compases 36-45.

El otro pasaje quinario se localiza en los compases 198-267 del tiento XXIII, “sobre la primera parte de la Batalla de Morales”. Notado como un pasaje en proporción menor con 3 encima, se construye en realidad sobre un obstinato o tambor que ocupa cinco compases y que está, por tanto, en un virtual compás quinario. La glosa de las voces superiores se mueve, en efecto, en proporción menor, lo que justifica este tipo de notación. El resultado es un pasaje claramente relacionado con la disminución de quince figuras al compás que discutimos más abajo<sup>520</sup>.

<sup>516</sup> Sobre el compás quintario en España, PRECIADO, Dionisio: “Veteranía de algunos ritmos Aksak en la música antigua española”, *AnM*, XXXIX-XL, 1986, p. 189-215.

<sup>517</sup> Véase Cabezón, IV.1.4.

<sup>518</sup> E:Mn, M 1359, fol. 81v y M 1360, fol. 67, 86v-87, 110 y 136-136v.

<sup>519</sup> E:E, LP30, fol. 27v-28 y 46v.

<sup>520</sup> Apartado V.1.4.5.

#### V.1.4.2.- La proporción septupla

La proporción septupla aparece en los tientos XXII, XXXIV y LIX de la *Facultad orgánica*. Como en el caso de la quintupla, cada una de estas apariciones merece una diferente consideración en función de sus detalles notacionales y compositivos.

En el caso del tiento XXXIV, la signatura  $\zeta$  aparece sobre el compás 98 y, luego, al inicio de cada uno de los cinco renglones de cifra que contienen esta sección (c. 98-118). Además, aparece la leyenda “Prop. septupla, ayre igual” que remite, de nuevo, al tipo de compás binario que preside la pieza. No hay ningún tipo de indicación rítmica sobre la pauta, de modo que pueden suponerse siete corcheas al compás, de las que cuatro van al dar y tres al alzar.

No obstante, es importante matizar que el original no se molesta en señalar ligaduras para marcar el alzar del compás. En este sentido, las transcripciones de Kastner y Bovet en sus correspondientes ediciones, a pesar de su “irracionalidad”, me parecen más ajustadas a la idea original que la propuesta por Bernal Ripoll, quien se esfuerza por presentar una versión más sujeta a la distribución de dar y alzar del compás mediante el uso de ligaduras suplementarias que no figuran en el original. A este respecto, nótese que un aspecto clave en la representación de estas proporciones especiales en la cifra radica, precisamente, en la posibilidad de asignar a cualquier figura cualquier tipo de subdivisión en figuras de menor valor. A ello se refiere específicamente Correa en el prologuillo del tiento XXII:

“Advierto que en éste y en muchos destos discursos, uso de algunas figuras que no se hallan en canto de órgano, como de figura que vale cinco semínimas, cinco corcheas, y otras a este modo, lo qual é visto (sin ecepción) practicado en discursos en cifra, de los más eminentes maestros de órgano de nuestra España. De modo que nosotros tenemos más figuras de las ocho o nueve comunes. Puédese traducir en canto de órgano, añadiendo otra figura competente, en el mismo signo en que está la tal de extraordinario valor”<sup>521</sup>.

Así, en el caso del tiento XXXIV, las semibreves contienen siete corcheas, las mínimas tres o cuatro y las semínimas dos o tres, según su ubicación. En razón de ese valor cambiante de las figuras, el característico alzar de tres corcheas del compás septenario sólo se manifiesta de forma clara en unos pocos compases del tiento XXXIV, moviéndose el pasaje, por lo general, de una forma algo abrupta o “sincopada”, aunque desde luego no carente de interés.

Este pasaje del tiento XXXIV se relaciona notacionalmente con los compases 119-129 del tiento LIX, si bien aquí la proporción se produce sobre las mínimas del compás, formando compases de catorce figuras en total. A pesar de que no existe ninguna indicación rítmica sobre la pauta original, esas figuras deben ser semicorcheas, tal como transcriben Kastner y Bernal Ripoll, pero no corcheas como sugiere Bovet. No obstante, de una forma o de otra, el pasaje resulta rítmicamente estable y claro notacionalmente, ya que Correa se molesta en colocar ligaduras suplementarias en las cifras que, por cierto, Kastner respeta mejor que Bernal Ripoll en su edición. En este caso, el original sólo indica un 7 (sin 2) volado sobre el compás 119 y sucesivos setes al inicio de los cinco renglones de cifra siguientes, además de la leyenda “Septupla proport. ayre igual”.

<sup>521</sup> *Facultad orgánica*, fol. 57r, prologuillo al tiento XXII.

Otra aparición de la proporción septupla en el tiento LIX ocurre a partir del compás 139. De nuevo, Correa usa el 7 volado sobre la pauta y la leyenda “Septup. proport.”. En principio, sorprende la indicación de semicorchea sobre la pauta, que Bovet respeta, y que podría ser un simple error del original si tenemos en cuenta la sucesiva aparición de fusas en los pasajes semejantes de los compases 141-143. De un modo u otro, la disminución alcanza en este pasaje las 28 figuras al compás.

Acaso un detalle interesante en este caso sea la alternancia entre medios compases en proporción septupla y en el compás binario  $\text{O}$  que se nos presenta en los compases 141-143. La disminución se mantiene en 28 figuras al compás, pero la primera de cada compás adquiere una notable prolongación o detenimiento, marcada como semicorchea con puntillo. En contraste con el pasaje de los compases 119-129 o con la proporción septupla del tiento XXXIV, la impresión es aquí menos rítmica y enfatiza más bien el fluir de la glosa en un movimiento de velocidad cambiante, que se acelera y ralentiza alternativamente mediante la incorporación de diferentes proporciones, valores y puntillos de aumentación que parecen sugerir detenimientos más o menos pronunciados, hasta alcanzar el final de la pieza en el compás 152.

Esa sensación de cierta inestabilidad o fluctuación parece dominar también el breve pasaje en proporción septupla del tiento XXII (c. 116-117). Aquí, Correa utiliza la signatura  $\frac{7}{2}$  que aparece también en el tiento XXXIV, acompañada de la consabida leyenda “prop. septûpla”. Por una vez, hay notación rítmica sobre la pauta, semínima y corchea, para sugerir un detenimiento sobre la primera figura del tiple, que es la voz que va en proporción. Además, la presencia de cifras en las voces de alto, tenor y bajo, enfrentadas a las del tiple, permite establecer la estructura del compás: las siete semínimas de que consta se agrupan como 3+2+2, lo que contradice la disposición 4+3 para dar y alzar que caracteriza a esta proporción en otras ocasiones. De este modo, la impresión que causa el pasaje es la de un compás binario ordinario que ha sufrido un acortamiento de la primera mínima, como muestran las transcripciones de Kastner y Bernal Ripoll. No obstante, la transcripción de Bovet sugiere ópticamente otra idea, la de un compás aparentemente ternario, de tres mínimas, donde la primera sufre un alargamiento o detención, lo que conecta, en mi opinión, con la discusión sobre el “ayrezillo de proporción menor” que se ha presentado más arriba.

En cualquier caso, hay que notar que estos dos compases en proporción septupla vienen simplemente a interrumpir una sección de carácter rítmico que se esboza a partir del compás 99 para cobrar luego forma definitiva desde la anacrusa del 104. Queda la duda, no obstante, de si esa inserción persigue la desestabilización del compás que, en todo caso, consigue u otro matiz de expresión que no acertamos a describir.

Digamos también que el prologoillo del tiento XXXIV se refiere a algunos detalles interpretativos de interés sobre la proporción septupla:

“En el noventa y siete compás de este tiento se hallará una, poco usada, proporción llamada sexquiséptima, o septûpla, de siete figuras al compás, las cuales se ha de executar con igualdad de tiempo, sin detenerse más en una que en otra, como también lo da a entender el dos puesto debaxo de el siete”<sup>522</sup>.

---

<sup>522</sup> *Facultad orgánica*, fol. 88v.



Aparece aquí de nuevo, la alusión a la igualdad o desigualdad de la prolación, pronunciación o ejecución de las figuras de la proporción que ya hemos abordado más arriba a propósito de la proporción menor. Estas instrucciones para el tiento XXXIV constituyen, en sí mismas, una prueba de que la idea de detención o prolongación aplicada a la proporción menor no se refiere sólo a una cuestión de acentuación métrica que habría sido de aplicación, por supuesto, en el caso de las proporciones septupla y quintupla, sino a verdaderas prolongaciones o detenciones, según se ha visto más arriba.

A raíz de esto, hay aún un detalle que debemos considerar. Quizá no sea del todo casual la particular inclusión de la proporción septupla hacia el final del tiento XXII de sexto tono de Correa. El primer *Tento do sexto tom* de las *Flores de música* de Rodrigues Coelho presenta hacia su conclusión (c. 228 y siguientes) una curiosa alternancia de compases binarios y ternarios que, en definitiva, parecen sugerir algún tipo de compás septenario que la partitura no encuentra mejor modo de representar. Además, la misma pieza de Coelho se explaya en otras alternancias de compases binarios y ternarios sujetos a las formas de 3+3+2 que se han comentado en otro lugar, especialmente a partir del compás 120, hasta diluirse en una sección netamente ternaria que se inicia en el compás 176. El resultado es una pieza extraordinariamente dinámica desde el punto de vista rítmico que, sin duda, debió de inspirar de algún modo la fantasía de Correa en este sentido.

De una forma o de otra, no se puede dudar de que estos pasajes pueden ser considerados casos únicos en el contexto de la música de tecla europea de los siglos XVI al XVIII. Configuran un panorama de matices rítmicos muy sutiles, difícilmente descifrables en todo su detalle a partir de las fuentes conservadas.

#### V.1.4.3.- La proporción nonupla

Algunos aspectos de la proporción nonupla han sido ya tratados al referirnos a los compases ternarios y a la proporción menor<sup>523</sup>, de los cuales deriva. Conviene, no obstante, que reconsideremos aquí algunos detalles suplementarios.

La aparición de la proporción nonupla en la *Facultad orgánica* es más frecuente que el uso de las proporciones quintupla y septupla. Aparece en las piezas XVI, XXI, XXVIII, XXX, XLI, LIX, LXII, LXIII, LXIV, LXV, LXVI y LXIX. Genéricamente, la proporción nonupla se introduce por medio de un 3 volado sobre la pauta, de forma idéntica a la proporción menor de 6 o 12 figuras al compás. En este sentido, conviene recordar que la proporción nonupla recibe por parte de Correa el mismo tratamiento que la proporción sesquialtera en relación con el problema del *ayrezillo*, ya comentado más arriba:

“De dos modos diferentes se pueden tañer unas mismas figuras en número, de la que llamamos proporción sexquialtera, que es de seys, o de doze figuras al compás. Y de la de nueve, y de diez y ocho figuras al compás también”<sup>524</sup>.

Así, no hay diferencia en la consideración de las proporciones de 6, 9, 12, 18 o incluso 24 figuras al compás. El único elemento que las distingue es el tipo de compás de base,

<sup>523</sup> Apartado V.1.3.

<sup>524</sup> *Facultad orgánica*, Advertencias, fol. 6.

que será binario o ternario. A este respecto, nótese que la proporción de 18 figuras al compás resulta múltiplo tanto de la nonupla (9x2) como de la sextupla (6x3), lo que permite su imbricación, en principio, tanto en compases ternarios como binarios.

En la tabla 21 que sigue se presentan todas las apariciones de la proporción nonupla de 9 o 18 figuras al compás en la *Facultad orgánica*, clasificadas en función de la progresión de signaturas de tiempo y proporción que presenta cada una de las piezas:

Tabla 21: <i>Facultad orgánica</i> . Proporción nonupla.				
compás inicial	nuevo compás o proporción		nonupla	piezas
<b>c</b>	$\phi$ <b>c3</b>		<b>3</b>	XVI, XXX
<b>c</b>	$\phi$ $\frac{3}{2}$	<b>c3</b>	<b>3</b>	XXI
<b>c</b>	$\phi$ <b>3</b>		$\frac{9}{6}$	LXVI
<b>c</b>	$\phi$ <b>3</b>		$\frac{6}{6}$	LXVI
<b>c</b>	$\phi$ $\frac{3}{2}$	<b>c3</b>	<b>3</b>	XLI
<b>c</b>	$\phi$ $\frac{3}{2}$		<b>3</b>	XXVIII
$\phi$	<b>3</b>	$\frac{9}{3}$	<b>9 nonupla</b>	LIX
$\phi$ $\frac{3}{2}$			<b>3</b>	LXII, LXIII, LXIV, LXV,
$\phi$ $\frac{3}{2}$	<b>2</b>	$\frac{9}{3}$	<b>3</b>	LXII
$\phi$ $\frac{3}{2}$	<b>2</b>	$\frac{3}{3}$	<b>3</b>	LXII
$\phi$ <b>3</b>			<b>3</b>	LXIX

Como puede verse, en la mayoría de los casos la proporción nonupla viene precedida del signo **c3** de proporción menor (tientos XVI, XXI, XXX y XLI) o del signo  $\phi$  $\frac{3}{2}$  de proporción mayor (tiento XXVIII), fuese cual fuese el compás inicial. En las piezas notadas con el tiempo mayor ternario  $\phi$  $\frac{3}{2}$  o  $\phi$ **3**, la proporción nonupla encuentra asiento natural (piezas LXII, LXIII, LXIV, LXV y LXIX).

Por su parte, la particular notación  $\frac{9}{3}$  que se encuentra en los tientos LIX y LXII parece justificarse por la ausencia de signo de compás ternario precedente. En el caso del tiento LIX, es la glosa que circula con la signatura **3** denotadora de la proporción menor de 24 figuras al compás la que desemboca directamente en la proporción nonupla, lo que obliga a tomar precauciones notacionales: por un lado, la leyenda “Nonupla prop. ayre de sexquial.”; por otro, el numeral **9** volado sobre la pauta al inicio de cada compás afectado. El caso del tiento LXII es semejante, ya que se llega a la proporción nonupla desde una sección marcada con **2**, de 24 figuras al compás. Desde luego, no procede la aparición de un signo de compás ternario porque la pieza ya lleva  $\phi$  $\frac{3}{2}$  como señal indicial. En el mismo tiento, la signatura  $\frac{9}{3}$  que aparece en el compás 130 parece un simple error tipográfico por  $\frac{9}{3}$ .

En el caso de *Gaybergier* (LXVI), Correa usa otra signatura especial  $\frac{9}{6}$  para la proporción nonupla, aquí introducida en una sección previamente marcada con  $\phi$ **3**. Es

significativo que Correa coloque esta signatura cuidadosamente sobre los cuatro compases afectados (c. 54-57), en lugar de un simple 3. Además, la signatura  $\frac{6}{8}$  que aparece en el último compás es tal vez, de nuevo, un error tipográfico. No obstante, sorprende que ese “error” en *Gayberbier* se origine precisamente cuando, en el texto de la canción, viene a decir la *bergére* al *berger*: “Ne pensez pas que feráis tel défaut” (¡!).

A diferencia de las proporciones quintupla y septupla, la proporción nonupla de nueve figuras al compás conocerá una amplia difusión en el repertorio de tecla hispano del siglo XVII, siempre asociado a la proporción menor o sesquialtera y bajo el indicativo numeral 9.

#### V.1.4.4.- La proporción de once figuras al compás

Correa se refiere a esta proporción de pasada al anunciar las novedades de su libro al principio de las *Advertencias*: “Encontrarás assí mismo algunas proporciones no conocidas de cinco, de nueve, onze, y diez y ocho figuras al compás, y otras más que están en el libro de versos”. Lo cierto es que en el corpus musical de la *Facultad orgánica* no encontramos traza alguna de esta proporción como tal. Puede tratarse de un lapsus, ya que tampoco cita aquí las de siete o catorce figuras al compás; de un cambio de opinión o, simplemente, de un tipo de proporción usada en el libro de versos prometido. Lo cierto es que, al referirse de nuevo a las proporciones en el décimo punto de las *Advertencias*, vuelve a aparecer la de once figuras, en un listado que tiene bastante de especulativo:

“Y en las figuras que no se pueden partir por la mitad, ni por tercias partes, como cinco, siete, onze, treze, quinze, diez y siete figuras &c. as de hazerlo dos partes desiguales, la mayor as de dar en el dar, y la menor en el alçar [...]”<sup>525</sup>.

Con todo, conviene preguntarse si un pasaje como el que encontramos al final del tiento III (c. 178-189) no podría ser considerado afecto a esa hipotética proporción de once figuras al compás. El único argumento en contra corresponde, precisamente, a la posición del alzar, que debería ocurrir en la octava figura y no en la sexta.

Queda, por tanto, abierta esta vía especulativa por lo que respecta a este particular tipo de proporción en la música de Correa.

#### V.1.4.4.- La proporción de quince figuras al compás

Tal como ocurre con la proporción de once figuras al compás, la de quince aparece citada de pasada en el décimo punto de las *Advertencias*, recién citado. Nótese que Correa incurre en un error, ya que quince sí resulta divisible “por tercias partes”, resultando un múltiplo, por tanto, de la proporción quintupla.

Como tal, este tipo de proporción de quince figuras no aparece en la *Facultad orgánica* ni es conocida en otros repertorios. Hay, no obstante, un caso que puede relacionarse con ella. En el tiento XXIII, compases 198-267, aparece una sección notada en proporción menor con 3 encima que se construye sobre un obstinato o tambor de cinco

<sup>525</sup> *Facultad orgánica*, *Advertencias*, fol. 6.

compases de extensión que se repite catorce veces en total. La percepción es fuertemente quinaria cuando el pasaje se ejecuta a un tiempo relativamente vivo. Por su parte, la glosa que desarrollan tiple y alto se mueve, en efecto, en proporción menor, lo que justifica la notación elegida por Correa. El resultado es un pasaje en compás quinario de cinco semibreves perfectas, lo que equivale a una proporción de quince figuras al compás.

Sin duda, la solución notacional que propone Correa es perfectamente clara, ya que la estructura quinaria del compás resulta manifiesta a condición, como digo, de que el compás se lleve relativamente apresurado. Este ingrediente parece tanto más necesario cuanto más extenso se vuelva el pasaje, para el que Correa señala:

“En fin de cada uno, o de cada dos, o tres, de estos seys Versos, se puede repetir la presa, para dilatar más o menos este pensamiento”<sup>526</sup>.

No en vano, de aplicarse cada una de las repeticiones propuestas por Correa, el modelo quinario del tambor llega a repetirse un total de 24 veces.

#### V.1.4.6.- Otras proporciones. Acelerando y ralentizando

Correa deja abierta la posibilidad de componer utilizando otras proporciones inhabituales que, al parecer, debían aparecer en el libro de versos<sup>527</sup>. Por desgracia, nos es imposible seguir la trayectoria de estas exploraciones que, por otro lado, no tienen eco en ningún otro compositor ni teórico de su tiempo.

A pesar de ello, de lo aquí estudiado cabe deducir la inmensidad del universo métrico y rítmico de la música de Correa, con sus diferentes compases y proporciones, ordinarios y extraordinarios, con sus detenimientos implícitos o explícitos, con sus *ayrezillos* y otros matices que rayan el “es no es”. En este contexto, resulta difícil aceptar que la ejecución de los pasajes binarios ordinarios hubiese podido estar simplemente sujeta a la norma de un *tactus* inmutable que quedase subdividido sin más en unidades iguales de idéntico valor. Antes bien, creo que habría que admitir que los elementos asociados al “tañer de gala” descrito por Luis de Milán en *El maestro*, enlazados con el testimonio de fray Pablo Nassarre sobre el “ayre propio de la nación”<sup>528</sup>, más los avisos de fray Tomás de Santamaría sobre el “tañer con buen aire”<sup>529</sup> asociados a la discusión sobre el “ayrezillo” de Correa, nos remiten a una interpretación del repertorio hispano extremadamente rica en matices que juega tanto con el valor temporal de las figuras como con la cantidad de tiempo asociada a la velocidad o morosidad del compás. Teniendo estos elementos como base, el análisis de algunos pasajes de la *Facultad orgánica* nos lleva a la definición de algún tipo de “rubato” en la concepción musical de Correa que conviene analizar siquiera someramente.

<sup>526</sup> *Facultad orgánica*, fol. 85 (=63).

<sup>527</sup> *Facultad orgánica*, fol. 1.

<sup>528</sup> Véase parte II, apartados III.1.8.4. y III-1-8-5- También, CEA GALÁN, Andrés: “Ayre de España: zu Tempo und Stil in der *Escuela Música* von Fray Pablo Nassarre”, In *Organo Pleno: Festschrift für Jean-Claude Zehnder zum 65. Geburtstag*, Luigi Colarile & Alexandra Nigito (Hrsg.), Peter Lang, 2007, p. 113-22.

<sup>529</sup> Sobre esta cuestión, parte II, apartado III.1.8.2.

Tomemos como ejemplo la apoyatura ascendente que aparece en el dar del compás 71 del tiento VIII. Correa coloca una *manecilla* en ese preciso lugar, pero ignoramos la justificación que tal disonancia, absolutamente anómala en el lenguaje contrapuntístico de los siglos XVI y XVII y única en la *Facultad orgánica*, habría podido encontrar en el “libro de casos morales” del autor. En mi opinión, lo que aquí queda implícito no es un tratamiento libre de la disonancia sino una particular concepción de la disminución del tiple sobre la armonía estática de la mano izquierda que parece requerir un ralentizamiento de las últimas figuras del compás 70 y una prolongación de la última nota sobre el acorde de G. Se forma entonces un ordinario retardo de la tercera por la cuarta cuya resolución efectiva no llega, de hecho, hasta la última nota del compás 71. Esta idea de glosa “volada” sobre la armonía resulta característica de algunos redobles específicamente notados por Correa, como los que aparecen en los compases 39-40 del tiento LIX, por ejemplo, claramente anticipados sobre la armonía.

Estos pasajes parecen relacionarse con otra característica del lenguaje de Correa: la tendencia a “estirar” las cláusulas glosadas sobre armonías estáticas. Los ejemplos son muy numerosos: tientos I (c. 137-142), II (c. 135-138), VI (c. 40-42 y 54-56), VII (c. 66-69 y 177-186), VIII (c. 191-200), X (c. 79-83 y 125-134), XI (c. 140-147), XIII (c. 67-69), XV (c. 103-109), XX (c. 100-104), XXI (c. 69-72 y 99-109), XXII (c. 121-123), XXIII (c. 194-197), XXIV (c. 62-66), XXV (c. 17-22, 39-42 y 136-140), XXVI (c. 54-57, 90-93 y 118-121), XXVII (c. 73-76 y 115-130), XXVIII (c. 151-163), XXXVI (c. 62-65), XXXVIII (c. 105-109), XXXIX (c. 103-107), XLI (c. 70-73, 92-95 y 120-126), XLII (c. 67-70 y 102-104), XLIII (c. 86-90), XLIV (c. 18-28, 46-51 y 127-132), XLV (c. 27-37, 89-90, 114-116 y 120-128), XLVII (c. 44-49, 75-78, 96-101 y 115-120), XLVIII (c. 121-128), LIII (c. 45-50 y 125-128), LIV (c. 29-42 y 78-81), LVIII (c. 119-122), LIX (c. 33-36 y 144-151), LXII (c. 155-160), LXIV (c. 169-175), por citar sólo los casos más llamativos. A veces, esas situaciones de inmovilidad harmónica se crean incluso en pasajes no cadenciales o preceden largamente a la cláusula, como ocurre, por ejemplo, en los tientos III (c. 178-192), IV (c. 107-109), IX (c. 126-128), XX (c. 76-85), XXXVI (c. 91-92), XLII (c. 119-122), LIII (c. 112-120), LIV (c. 53-57) o LIX (c. 54-55), entre otros. En mi opinión, la mayoría de estos pasajes se perciben como prolongaciones de la armonía de la cláusula y producen la sensación de suspensión del *tactus*. No es descartable que tales situaciones hubiesen requerido una interpretación más libre de la glosa, conforme a secretos patrones de aceleración y desaceleración que, por desgracia, Correa no explica y que resultan difícilmente detectables.

Además, si tenemos en cuenta que, de las diez piezas escritas en compás  $\text{♩}$  que presentan vuelta al compás binario tras una sección de proporción, sólo dos regresan al compás inicial<sup>530</sup>, quizá podamos aventurar que, en sentido general, en muchas de las piezas de la *Facultad orgánica* la conclusión se ejecuta en un compás más lento. Esa conclusión corresponde al sentido de *peroratio* y contiene los pertinentes ingredientes de reafirmación modal que el discurso requiere. En este sentido, las prolongaciones cadenciales antes descritas juegan un papel determinante a nivel estructural en las piezas de Correa que conviene explorar más a fondo. Al fin y al cabo, éstos resultan procedimientos comunes al lenguaje de la música instrumental al filo de 1600 que cabe relacionar con la aparición de los términos *adasio* o *allarga la batutta* en fuentes italianas del mismo periodo<sup>531</sup>.

<sup>530</sup> Véase apartado V.1.1.

<sup>531</sup> Apartado V.1.1.

En mi opinión, la investigación de estos aspectos debe ir asociada al análisis estructural e interpretativo de la música de Correa, trabajo que no vamos a abordar en este lugar. Pero señalemos de momento que la mayor parte del repertorio contenido en la *Facultad orgánica* resulta analizable desde el punto de vista del equilibrio entre partes imitativas y partes libres, sean éstas cláusulas prolongadas o pasajes de otro tipo. A partir de aquí, el objetivo sería determinar en qué medida unas y otras quedan sujetas al mismo *tactus* y compás o, por el contrario, en qué medida dependen de diferentes alientos regidos por proporciones sutiles.

## V.2.- Algunos detalles notaciones suplementarios

Aparte de cuanto se ha dicho, la *Facultad orgánica* presenta aún un par de singularidades notacionales que interesa resaltar y que tienen que ver, de nuevo, con una necesidad de simplificación de los detalles gráficos que competen al ritmo. Así, la expresión del ritmo corchea con puntillo-semicorchea y la representación de ligaduras excepcionales.

### V.2.1.- La figura corchea con puntillo más semicorchea

Una de las novedades notacionales introducidas por Correa en su *Facultad orgánica* es la simplificación de la figura corchea con puntillo más semicorchea, tal como nos cuenta en el prologo al tomo XXXVI:

“En algunas partes de estos discursos (y en particular en este, en el compás 80) donde ay corchea con puntillo, y de necesidad se a de seguir semicorchea, la dexo de poner por la dicha razón, y por no cargar de figuras esta obra”<sup>532</sup>.

Esta forma de notación abreviada facilita la notación de pasajes más o menos extensos basados en esa figura, como los que se encuentran, por ejemplo, en los tomos II, VII, VIII, XV, XXII, XXIII, XXV, XXVIII, XXX, XXXIII, XXXIX, XLI, XLVII y LIV.

Sin mención expresa por parte de Correa, el mismo sistema abreviado también se utiliza para la figura semicorchea con puntillo más fusa en piezas de 32 números al compás, como puede verse, por ejemplo, en el compás 12 del tomo LVIII. No parece aplicarse a la figura semínima con puntillo más corchea en obras de 24, como se ve en los compases 66 o 73-74 del tomo LXIII, aunque aparezca de forma no rigurosa en la canción *Dexaldos mi madre* (c. 115-118).

La aplicación de esta obvia simplificación de las figuras con puntillo plantea algunas dudas sobre su propio alcance dentro del sistema notacional. Así, no queda claro, por ejemplo, si debemos dar por supuesto el mismo ritmo con puntillos más allá del compás 154 en el tomo XXVIII, al menos mientras se mantiene la figura en secuencia, hasta el alzar del compás 155 (ilustración 27):

---

<sup>532</sup> *Facultad orgánica*, fol. 92v.



Ilustr. 27: *Facultad orgánica*, fol. 75. Tiento XXVIII.  
Notación abreviada de la corchea con punto más semicorchea, c. 152-156.

En otros casos, tal vez se deban unificar las apariciones del ritmo con puntillo en sujetos en imitación. Así parece demandarse en el tiento VIII, donde creo que han de darse por supuestos los puntillos en el bajo y en el alto (c. 16 y 19) siguiendo el modelo ofrecido por tenor y tiple poco antes (c. 6 y 9).

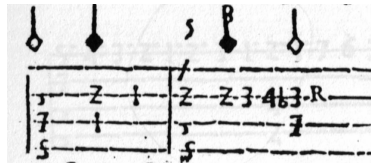
De manera semejante, sorprende la aparición de puntillos en el compás 67 del tiento XXV cuando el mismo punto de imitación del tiple no los llevaba en el compás 54, como tampoco las voces acompañantes en los compases 47 y 49. En el tiento VII, los puntillos en la cola del sujeto que canta el alto en los compases 72-73 quizá deberían ser retomados en la voz de tenor en el compás 79, si bien ninguna de las apariciones precedentes del sujeto los presenta. Sin embargo, la figura corchea con puntillo que aparece en el compás 16 del tiento II debe ser considerada, sin duda, un error del original, adecuándose el bajo a la forma del sujeto que presenta el resto de las voces.

En otro lugar ya hemos comentado la conexión existente entre este ritmo con puntillo y uno de los “ayres” descritos por fray Tomás de Santamaría en su *Arte de tañer fantasía* de 1565<sup>533</sup>. En tal contexto, es muy probable que el grado de “detenimiento” o prolongación de la figura punteada pudiera haber estado sujeto a matices de gradación que escapasen a las capacidades de la notación en cifra.

### V.2.2.- La figura que vale cinco semicorcheas

Otra de las novedades notacionales en la *Facultad orgánica* se refiere a la figura semínima ligada a semicorchea. En diversas ocasiones, Correa utiliza el numeral **5** colocado sobre la pauta para denotar este aire, cuya primera figura vale, en efecto, cinco semicorcheas (ilustración 28). De este modo, el signo de ligadura entre la semínima y la semicorchea resulta superfluo. Así aparece, expresado con toda claridad, en los tientos XXXVIII (c. 79), XLII (c. 25), XLIII (c. 30, 47 y 50), XLIV (c. 18), XLV (c. 78 y 97), XLIX (c. 8), LI (c. 49), LII (c. 12), LIII (c. 127), LVII (c. 82), LVIII (c. 16) y LIX (c. 25):

<sup>533</sup> Para una discusión sobre este aspecto, CEA GALÁN, Andrés: “Diferencias sobre el tañer con buen ayre: Aproximación a un problema en la interpretación de la música ibérica de tecla del siglo XVI”, *Los instrumentos musicales en el siglo XVI*; I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la Música Española del siglo XVI, Ávila, UNED, Fundación Cultural Santa Teresa, 1997, p. 165-175. Véase, además, parte II, apartado III.1.8.2.



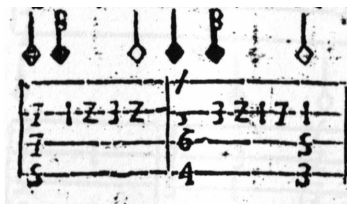
Ilust. 28: *Facultad orgánica*, fol. 116v.  
Figura que vale cinco semicorcheas en el tiento XLV, c. 96-97.

Al menos una vez, incluso se aplica el numeral **5** a la figura mínima ligada a corchea. Ocurre en el tiento LXIII (c. 167), de 24 números al compás.

En todos estos casos, la figura en cuestión representa el mismo tipo de quiebro o cabeza de redoble al que se refiere Correa en el prologoillo del tiento XXIX:

“Advierto que en quiebro y redobles no ay número determinado de figuras, y assí se hallará en el compás 29 y 41 de este tiento un quiebro, cuyas primeras figuras valen cinco semicorcheas, assí por esta razón como por la que ya tengo dicha: que los maestros de órgano tenemos muchas más figuras que los de capilla; todo a fin de evitar repeticiones sin intento, o fuerça, y de mejor disponer, y acomodar los dedos”<sup>534</sup>.

Es de notar, sin embargo, que los ejemplos del tiento XXIX no vienen señalados en ningún caso por el **5** sobrevolado, careciendo incluso de vírgulas de ligadura<sup>535</sup> (ilustración 29):



Ilust. 29: *Facultad orgánica*, fol. 116v.  
Figura que vale cinco semicorcheas en el tiento XLV, c. 96-97.

En realidad, esta forma de notación, sin el **5** y sin ligadura, parece igualmente en los tientos IV (c. 93), XXV (c. 93), XXVI (c. 33, 39, 75, 106), XXXVI (c. 55 y 100), XXXVII (c. 13 y 50) y XXXVIII (c. 17). Pero también con la vírgula de ligadura, en los tientos XXV (c. 90) y XXVII (c. 61), sin duda para cubrir el movimiento en semínimas de la otra voz (ilustración 30):



Ilust. 30: *Facultad orgánica*, fol. 66  
Figura que vale cinco semicorcheas en el tiento XXV, c. 90.

<sup>534</sup> *Facultad orgánica*, fol. 75v.

<sup>535</sup> Tampoco viene señalada ninguna Q, como equívocamente presenta la edición de Kastner. Sobre este particular, ver más abajo, punto VI.



No sabemos si estas diferencias en cuanto a la notación de la misma figura se deben a simples lapsus editoriales o si corresponden a cambios de parecer del propio Correa, durante el proceso de composición de las piezas o de su impresión.

En cualquier caso, tal figura resulta de imposible representación en el sistema mensural a no ser que aceptemos la utilización del arco de ligadura entre las dos notas, de las cuales la segunda sólo vale una cuarta parte de la primera. Como sabemos, ese arco de ligadura se introduce en la historia de la notación sólo a principios del siglo XVII, como uno de los elementos característicos de la música vocal e instrumental en el nuevo estilo<sup>536</sup>. Para Correa, la posibilidad de representación de ésta y de otras figuras semejantes (como mínima más semicorchea, mínima más fusa, semibreve más corchea, etc.)<sup>537</sup> constituye, de algún modo, una prueba de la independencia del lenguaje instrumental en cifra respecto de la notación de canto de órgano asociada a la música vocal.

Con todo, la aceptación de estas figuras en la música en cifra no debía de ser unánime entre los maestros hispanos en tiempos de Correa. A esto se refiere, sin duda, cuando relata en el prologoillo del tiento LI:

“Algunos tañedores dizen mucho mal de la cifra, y una de las razones que dan es, que trae figuras que no se pueden cantar, v.gr. figura que vale 5, 7, 9 mínimas, semínimas, o corcheas, y no advierten que quando ellos tañen su fantasía, les sucede el mismo caso a cada paso, porque como tengo advertido atrás, tenemos nosotros algunas más figuras de las 8 o 9 comunes”<sup>538</sup>.

Si bien en otro lugar asegura que es una práctica extendida en la escritura en cifra entre tañedores de toda España:

“Advierto que en éste y en muchos destos discursos, uso de algunas figuras que no se hallan en canto de órgano, como de figura que vale cinco semínimas, cinco corcheas, y otras a este modo, lo qual é visto (sin ecepción) practicado en discursos en cifra, de los más eminentes maestros de órgano de nuestra España. De modo que nosotros tenemos más figuras de las ocho o nueve comunes. Puédese traducir en canto de órgano, añadiendo otra figura conpetente, en el mismo signo en que está la tal de extraordinario valor”<sup>539</sup>.

Al hilo de esta cuestión, recordemos que esos quiebro “cuyas primeras figuras valen cinco semicorcheas” se relacionan, en su forma recta o inversa, con el “quiebro de mínimas” que describe ya fray Tomás de Santamaría en su *Arte de tañer fantasía* de 1565 y cuya primera aparición concreta en la música instrumental hispana se localiza en las obras de Francisco Fernández Palero impresas en el *Libro de cifra nueva*. Tales quiebro reaparecen luego tanto en las *Obras de música* de Cabezón como en las *Flores de música* de Rodrigues Coelho, conservando siempre su posición anticipada o “al alzar”. En mi opinión, es precisamente esa posición en anticipación la que no permite su incorporación en figuras

<sup>536</sup> Sobre esta cuestión, entre otros, WOLF, Uwe: *Notation und Aufführungspraxis. Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in Italienischen Musikdrucken der Jahre 1571-1630*, Kassel, Merseburger, 1992.

<sup>537</sup> Creo de interés señalar algunas apariciones de este tipo de figuras en la *Facultad orgánica*. Así, mínima más semicorchea, en los tientos VI (c. 38), VII (c. 181), XXVII (c. 21, 37 y 115), XXXI (c. 51), XXXIX (c. 15 y 85), XLI (c. 43, 44 y 53), XLII (c. 12), LII (c. 40, 50, 58 y 82), LIII (c. 26, 27, 28 y 30), LVII (c. 18), LX (c. 22, 24, 27, 48 y 57), LXI (c. 20, 21, 22, 24, 26, 48, 107, 108 y 109); mínima más fusa: tientos LX (c. 17), LXI (c. 44 y 46), etc.

<sup>538</sup> *Facultad orgánica*, fol. 129v.

<sup>539</sup> *Facultad orgánica*, fol. 57r, prologoillo al tiento XXII.

menores que la mínima, tal como reclaman tanto Santamaría como Correa para el “quiebro de mínimas”.

Finalmente, digamos que el uso de esas ligaduras excepcionales parece conectar, de nuevo, con una de las maneras de “tañer con buen ayre” descritas por el propio fray Tomás de Santamaría<sup>540</sup>. La evolución del mismo principio conducirá, dentro de la *Facultad orgánica*, a la definición de algunas “figuras irracionales” (ilustración 31), como las que se encuentran, por ejemplo, en los tientos III (c. 14 y 169), IV (c. 14 y 28), XI (c. 78), XIII (c. 16 y 73), XXII (c. 122) y XXXVIII (c. 29):



Ilust. 31: *Facultad orgánica*, fol. 7.  
Figura “irracional” en el tiento III, c. 14.

Nótese que, en todos los casos, las figuras más breves representan la cabeza de un redoble que se ejecuta anticipadamente y que, por tanto, tales figuras no guardan relación con la figura precedente sino con la que sigue. En este sentido, creo que resulta muy ilustrativa la transcripción en partitura del tiento XXVI de Correa que se encuentra en el manuscrito Ms964 de la Universidad de Braga<sup>541</sup>, ya comentada. La cabeza del redoble del compás 106 viene precedida de una mínima con puntillo de íntegro valor, produciendo junto a las tres semicorcheas que siguen una “figura irracional” (ilustración 32):



Ilustr. 32: P:BRp, Ms 964, fol. 238. Tiento XXVI de Francisco Correa.  
“Figura irracional” en el tiple, c. 101-112.

Por desgracia, la mutilación de la copia de Braga no nos permite observar las soluciones dadas a las figuras semejantes de los compases 33, 39 y 75 del mismo tiento.

<sup>540</sup> CEA GALÁN, Andrés: “Diferencias sobre el tañer con buen ayre... También, parte II, apartado III.1.8.3.

<sup>541</sup> Archivo Distrital de Braga, Universidade do Minho (P.BRp), Ms 964, *Livro de Obras de Orgão*, fol. 238.

Como veremos poco más adelante, en el apartado VI, la precisa comprensión de esta “figura que vale cinco semicorcheas” y de su modo de representación resulta esencial para la transcripción e interpretación de los quiebros y redobles en la música de Francisco Correa.

### V.3.- Recapitulación

Como hemos visto, la discusión sobre aspectos del aire en la *Facultad orgánica* de Correa no puede limitarse a una simple descripción de los elementos notacionales empleados en la cifra: líneas, barras de compás, números, ligaduras y figuras de valor. Ha sido necesario penetrar en el conocimiento de diferentes tipos de compases que sugieren una mayor o menor tardanza de movimiento, de diferentes tipos de proporciones ordinarias y extraordinarias, así como de diferentes sistemas de codificación de sutiles matices rítmicos, como el “ayrezillo de proporción menor”. Sin embargo, a todo ello habría que añadir aquello que Correa pretendía explicar más adelante y que nos ha sido vedado:

“Sabidos los signos que pertenecen a cada género, y los números que pertenecen a cada signo; resta agora saber los dedos que pertenecen a cada número, para lo qual (ante todas cosas) se suponga que las quatro líneas de cada pauta significan las quatro voces: la más alta significa el tiple, la segunda el alto, la tercera el tenor, y la más baxa el baxo; y las rayas que las atraviesan de alto abaxo significan los compases, y los números que están muy juntos a ellas, son los que dan al dar del compás, y los que dan en medio (entre raya y raya) son los que dan al alçar de el compás, y todos los que están fronteros en todas quatro líneas, o en las tres, o en dos, an de dar a la par; y las figuras que están encima de los números, entre pauta y pauta son el valor, y detención (más o menos conforme fuere la figura) que se a de hazer en cada número; del qual valor, o detención (llamado por otro nombre ayre) trataré exactamente en el libro prometido de Versos, siendo Dios servido”<sup>542</sup>.

Por desgracia, la ausencia del “libro prometido de Versos” nos impide conocer “exactamente” los últimos pensamientos de Correa a propósito del aire, su representación y su interpretación<sup>543</sup>.

Otro pasaje de la *Facultad orgánica* deja igualmente claro que los elementos de base del sistema no son suficientes para poner una obra en perfección:

“Ay muchas personas que en conociendo los números de la cifra, y sabiendo que los que están fronteros dan a la par, y que los primeros, que están después de cada raya dividiente, dan al dar del compás, y los que están en medio dan al alçar, y que las comas significan detención en el número antecedente, y los sostenidos y bemoles, teclas negras, cantándose diatónicamente; les parece que con lo dicho saben ya poner por cifra con mucha perfección: y engáñanse, porque esto dicho es lo de menos consideración y lo más fácil, y pruévolo, porque es lo primero que se enseña a los discípulos, y lo primero no es lo que perficiona la obra, sino lo último, porque como dize el Philósofo: Finis rei dat esse rei; esto es, que el fin de la cosa da el ser a la cosa [...]”<sup>544</sup>.

<sup>542</sup> *Facultad orgánica*, Arte de poner por cifra, Capítulo quarto, De el modo de disponer los dedos, y de poner la cifra, fol. 14v.

<sup>543</sup> A propósito de este libro de versos, véase Fuentes perdidas, XVII.

<sup>544</sup> *Facultad orgánica*, Arte de poner por cifra, Capítulo décimo, De las advertencias para perfectamente poner por cifra, fol. 24v.

El texto me parece de una importancia capital, pues nos sitúa ante una inagotable vía de exploración en la que cada obra progresa conforme progresa el tañedor, en una especie de “camino de perfección” que conduce a la eminencia en la facultad a través del lenguaje de la cifra<sup>545</sup>.

## VI.- Quiebros y redobles

Uno de los aspectos de la obra de Francisco Correa que mayor interés ha despertado entre los investigadores e intérpretes desde su publicación por Macario Santiago Kastner en 1948 ha sido el de los ornamentos. No en vano, la edición original de 1626 presenta un notable número de ornamentos cuidadosamente notados en cifra que, de por sí, constituyen un valioso documento sobre el arte de la interpretación de principios del siglo XVII. Además, la *Facultad orgánica* es la primera fuente de música instrumental hispana que incorpora signos para la abreviación de los redobles, una R colocada junto a la cifra afectada por el ornamento. La descodificación de tal signo es posible gracias también a la instrucciones incluidas por Correa en el *Arte de poner por cifra* que sigue a sus *Advertencias*<sup>546</sup>.

El cotejo del texto de Correa con las realizaciones de muchos de los redobles que trae su propia música pronto demuestra que sus indicaciones son simples instrucciones preliminares que, en un momento u otro, han de ser sobrepasadas por el tañedor. A este respecto, me parece muy significativa la expresión que usa Correa al final de su explicación:

“Otros Redobles an inventado algunos maestros, y esos los remito a su buena enseñanza: de éstos baste por agora”<sup>547</sup>.

En efecto, parece que el “baste por agora” remite a explicaciones ulteriores del maestro que, sin embargo, no conocemos. Aquí, como en el caso del aire, comentado más arriba, se abre un camino de exploración cuyos límites son difíciles de atisbar.

Fue esa la senda surcada primeramente por Louis Jambou en su memoria de licenciatura de 1968, no publicada<sup>548</sup>, pero, sobre todo, el campo de exploración de Dionisio Preciado a partir de 1970. Preciado publicará un artículo en tres partes sobre la ornamentación en la música de Correa que, más tarde, en 1973, se convirtió en un libro que alcanzaría notable difusión<sup>549</sup>. Por su parte, la cuestión de los ornamentos en Correa sería igualmente abordada, en mayor o menor medida, por Jacobs, Johnson, Holland, Hastings, Schrader, Bovet, Hoag y Parkins en sus respectivos trabajos<sup>550</sup>. Finalmente,

<sup>545</sup> Renuncio, por el momento, a una exploración de las posibles influencias que el pensamiento místico cristiano o el Pardo judío pudieron haber tenido en este concreto planteamiento pedagógico en la obra de Correa.

<sup>546</sup> *Facultad orgánica*, Arte de poner por cifra, Capítulo quinto, Qué sea quiebro y redoble, y en quantas maneras sean?, fol. 15v.

<sup>547</sup> *Facultad orgánica*, Arte de poner por cifra, fol. 16.

<sup>548</sup> JAMBOU, Louis: *Etude et traduction du traité musical contenu dans le “Livre de tientos y discours de musique pratique et theorique d'orgue intitulé science de l'orgue”...*

<sup>549</sup> PRECIADO, Dionisio: “Los quiebros y redobles en Francisco Correa de Araujo”...; PRECIADO, Dionisio: *Quiebros y redobles en F. Correa de Araujo...*

<sup>550</sup> REE-BERNARD, Nelly van: *Vertaling en Bewerking der Advertencias uit Libro de Tientos y*

André Lash volvió sobre el asunto de los ornamentos en la obra de Correa en 1994<sup>551</sup>, lo mismo que Iina-Karita Hakalahti en su libro de 2008<sup>552</sup>.

Creo que la bibliografía sobre el particular es suficientemente abundante como para escusar que volvamos ahora sobre los textos de Correa al respecto ni sobre los ejemplos particulares de la *Facultad orgánica*, tanto más cuando el original es fácilmente accesible para el lector interesado<sup>553</sup>. Tampoco es lugar aquí para entrar a discutir sobre los pareceres de tales o cuales autores en cuanto a la interpretación de los ornamentos de Correa. Pero sí creo conveniente destacar algunos aspectos meramente notacionales que considero de interés.

En primer lugar, conviene aclarar definitivamente que el signo Q denotador de quiebro que se cita repetidamente en la bibliografía desde los trabajos de Dionisio Preciado no se encuentra en absoluto en la *Facultad orgánica*, ni en los textos introductorios ni en los prologuillos ni en el cuerpo en cifra. Es un signo añadido por Kastner ocasionalmente en su edición, junto a una interpretación editorial de los supuestos quiebros o redobles que aparecen en el tiento XXIX (c. 29 y 41), siguiendo la cita del prologuillo del mismo tiento:

“Advierto que en quiebros y redobles no ay número determinado de figuras, y assí se hallará en el compás 29. y 41. de este tiento un quiebro, cuyas primeras figuras valen cinco semicorcheas”<sup>554</sup>.

El caso se complicó cuando Higinio Anglés, al publicar este tiento de Correa en el primer volumen de su *Antología de organistas clásicos españoles* en 1965, reprodujo a la letra ambos ornamentos, aunque sin colocar la consabida Q<sup>555</sup>. Resulta evidente que Anglés copió directamente de la edición de Kastner, que había aparecido ya en 1948, y no se molestó en consultar el original en cifra<sup>556</sup>. De este modo, los pasajes en cuestión quedaron legitimados como auténticos por las transcripciones de dos grandes autoridades musicológicas. Al poco tiempo, cuando Dionisio Preciado trabajaba sobre los quiebros y redobles de Correa, utilizó la edición de Kastner como única referencia,

---

*Discursos...*; JACOBS, Charles: *Francisco Correa de Arauxo...*; JOHNSON, Calvert: “Spanish Keyboard Ornamentation, 1534-1626”...; HOLLAND, Jon Burnett: *Francisco Correa de Arauxo's "Facultad orgánica", A translation and study...*; HOLLAND, Jon Burnett: “Performace practice and Correa de Arauxo's *Facultad Orgánica*”...; HASTING, Karen Jane: *Francisco Correa de Arauxo's "Facultad orgánica"*...; SCHRADER, David Dillon: *A translation of Francisco Correa de Arauxo's treatise...* BOVET, Guy: “Una traduction intégrale de la préface et des remarques de Francisco Correa de Arauxo”...; PARKINS, Robert: “Cabezón to Cabanilles: Ornamentation in Spanish Keyboard Music”...; HOAG, Bárbara Brewster: *The Performance Practice of Iberian Keyboard Music of the Seventeenth Century...*

<sup>551</sup> LASH, André: “Beyond the preface: some thoughts on the aplication of ornaments in the organ tientos of Francisco Correa de Arauxo”...

<sup>552</sup> HAKALAHTI, Iina-Karita: *Maestro Francisco Correa de Arauxo's Facultad orgánica...*, p. 171ss.

<sup>553</sup> Por ejemplo, a través de la Biblioteca Digital Hispánica: <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es>

<sup>554</sup> *Facultad orgánica*, fol. 75v. Ya hemos discutido los detalles notacionales y la esencia de estos quiebros en el punto V.2. de este capítulo.

<sup>555</sup> *Antología de organistas españoles del siglo XVII*, ed. Higinio Anglés, Barcelona, Diputación Provincial, Biblioteca Central, vol. 1, 1965, p. 18-22.

<sup>556</sup> Así lo demuestra no sólo la exactitud con la que reproduce estos ornamentos inventados sino la pulcritud con la que copia otros que Kastner dió de forma editorial. Reproduce Anglés incluso dos notables omisiones del texto de Kastner: un La semibreve en el tiple que falta en el compás 31 y otro La mínima que se olvidó en el tenor en el alzar del compás 91.

sin acudir a la cifra original como fuente primaria<sup>557</sup>. Por esta razón, dedicó dos páginas a comentar estos ornamentos, que da como auténticos, en un párrafo que titula “Dos quiebros singulares”<sup>558</sup>. No es la única vez que Preciado confunde las versiones del original y del transcriptor. Hay casos notables en las páginas 74, 85, 86, 93, 94, 96 y 103 de su libro, lo que, en mi opinión, invalida su trabajo de investigación prácticamente por completo.

Los dos “quiebros singulares” de Correa serían luego immortalizados en grabaciones discográficas por reputados organistas supuestamente especialistas en la música de Correa. Por su parte, Robert Parkins volvió a referirse a ambos quiebros en su artículo sobre ornamentación de la música española en 1980, dándolos por auténticos<sup>559</sup>. Y, para colmo, André Lash, pretendiendo ir más allá del prefacio de Correa y de lo publicado hasta entonces, analiza de nuevo los supuestos quiebros, junto a otros igualmente espurios, todavía en su artículo de 1994<sup>560</sup>. El resultado es, de nuevo, de nulo valor, por la falta de rigor al tomar la edición de Kastner como única referencia. Tanto más cuando Barbara Brewster Hoag había ya abordado el estudio de estos y otros ornamentos de la obra de Correa a partir del original en cifra en la tesis que defendió en 1980 en la Universidad de New York<sup>561</sup>, si bien es verdad que de un modo bastante superficial. No obstante, Karen Jane Hasting parece basarse en los comentarios de Hoag para abordar la misma cuestión en su tesis de 1987<sup>562</sup>. Ambos trabajos parecen haber sido ignorados por Lash. Por su parte, Guy Bovet intenta ceñirse al original en su transcripción, pero vuelve a interpretar erróneamente ambos compases en su edición de 2007<sup>563</sup>, a pesar de que éstos ya aparecían correctamente en la edición de Bernal Ripoll de 2005<sup>564</sup> y a pesar de que su transcripción es exacta en otros pasajes semejantes de los tientos IV, XXV, XXVI, XXXVI, XXXVII, XXXVIII, XLII, XLIII, XLIV, XLV, XLIX, LI, LII, LIII, LVII, LVIII y LIX que señala mediante oportunas notas de referencia. Más recientemente, ha sido Iina-Karita Hakalahti quien ha intentado poner orden en esta cuestión en su estudio de referencia sobre la *Facultad orgánica* aparecido en 2008, confrontando simplemente la notación original con las versiones de Kastner y Hoag<sup>565</sup>.

Como se observará al seguir el itinerario de este caso, el problema radica en la comprensión de la figura extraordinaria “que vale cinco semicorcheas” que he tratado poco antes en este capítulo (punto V.2.2). En tal figura, la transcripción de las tres cifras que aparecen en último lugar admite dos versiones diferentes. Por un lado, una transcripción moderna “racional”, haciendo uso de la ligadura de negra más semicorchea; por otro, una transcripción “irracional”, al modo que aparece en la copia

<sup>557</sup> A pesar de que, en la p. 85, asegure en nota a pie de página: “He consultado el ejemplar de *Facultad orgánica* conservado en la BN de Madrid, sección raros”.

<sup>558</sup> PRECIADO, Dionisio: *Quiebros y redobles en F. Correa de Arauxo...*, p. 47-49.

<sup>559</sup> PARKINS, Robert: “Cabezón to Cabanilles: Ornamentation in Spanish Keyboard Music”...

<sup>560</sup> LASH, André: “Beyond the preface: some thoughts on the application of ornaments in the organ tientos of Francisco Correa de Arauxo”...

<sup>561</sup> HOAG, Bárbara Brewster: *The Performance Practice of Iberian Keyboard Music of the Seventeenth Century...*, capítulo 3.

<sup>562</sup> HASTING, Karen Jane: *Francisco Correa de Arauxo's “Facultad orgánica”, with special emphasis on the “second tiento”...*, capítulo 5.

<sup>563</sup> Pueden verse ambos pasajes en la página 219 de su CORREA DE ARAUXO, Francisco: *Facultad orgánica*, ed. Guy Bovet, Bologna, Ut Orpheus, 2007.

<sup>564</sup> CORREA DE ARAUXO, Francisco: *Libro de tientos y discursos* ed. de Miguel Bernal Ripoll, vol. 2, p. 50.

<sup>565</sup> HAKALAHTI, Iina-Karita: *Maestro Francisco Correa de Arauxo's Facultad orgánica...*, p. 178ss.

del tiento XXV del manuscrito de Braga y que ya hemos comentado más arriba en el apartado V.2.2.

Con este panorama, se comprenderá que resulte necesario un nuevo estudio verdaderamente exhaustivo y riguroso de los quiebros y redobles en la *Facultad orgánica* de Correa. Las 220 apariciones del signo R denotador del redoble y los abundantes casos de redobles específicamente notados por Correa en todo o en parte requieren de la máxima atención, y no sólo por lo que respecta a la descripción de su fisionomía. Son necesarios estudios sobre la densidad o cantidad de ornamentos en cada composición en función de la digitación y otros factores y, sobre todo, una amplia experimentación por parte del intérprete para dar vida a estos signos en la música de Correa. Todo ello deberá ser objeto de futuros trabajos de investigación en el contexto de la teoría de la interpretación.

## VI.- La difusión

Los dieciocho ejemplares actualmente conservados de la *Facultad orgánica* en bibliotecas europeas y americanas<sup>566</sup> revelan una cierta difusión de impreso tanto en España como en Portugal, especialmente en ámbitos monásticos, si tenemos en cuenta las anotaciones que algunos de estos impresos presentan. Además, la *Facultad orgánica* de Correa es citada como autoridad, al menos, por el padre Manoel Nunes da Silva en su *Arte mínima* de 1685<sup>567</sup> y por Joseph de Torres en su *Reglas generales de acompañar*, tanto en la edición original de 1702 como en la reimpresión de 1736<sup>568</sup>. Por otro lado, la existencia de un ejemplar de la *Facultad orgánica* en el convento de La Recoleta de Arequipa (Perú)<sup>569</sup> y de otro más en México que fuera del organista Fabián Pérez

<sup>566</sup> Para una relación comentada, aunque incompleta, HAKALAHTI, Iina-Karita: *Maestro Francisco Correa de Arauxo's...*, p. 121-7. No obstante, conviene añadir a ese listado el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Francia, el de la colección privada de Tenerife y el de la biblioteca del profesor Jean Ferrard en Bruselas. Sobre éste véase el capítulo Addenda a la *Facultad orgánica* en la biblioteca Ferrard. El ejemplar de mi biblioteca personal fue adquirido en 1997 en la librería Vetusta de Santiago de Compostela. Además, existe un ejemplar en Arequipa (Perú) y otro más en una biblioteca privada en México. A estos me refiero inmediatamente en el texto y en la nota siguiente. Aparte, conviene considerar el ejemplar incompleto y desmembrado que se encuentra forrando los tubos de contras del órgano de Torre de Juan Abad (Ciudad Real), construido por Gaspar de la Redonda en 1763.

<sup>567</sup> NUNES DA SILVA, Manoel: *Arte mínima que con semibreve prolaçam tratta en tempo breve, os modos da máxima & longa sciencia da Musica*, Lisboa, Joam Galram, 1685.

<sup>568</sup> “Estos # # son propios del género Enarmónico, por ser su comisión la de sacar de Soles naturales, Mies sostenidos; y estos son los de Gsolrreut, y Delasolre; y de los Rees naturales, Faes bemoles, que son los bemoles de Alamire, y Delasolre, como enseña el Maestro Correa, en su Libro intitulado, Facultad Orgánica, cap. 3”. TORRES, Joseph: *Reglas generales de acompañar, en órgano, clavicordio, y harpa, con sólo saber cantar la parte, o un baxo en canto figurado*, Madrid, Imprenta de Música, 1702, p. 5; TORRES, Joseph: *Reglas generales de acompañar, en órgano, clavicordio, y harpa, con sólo saber cantar la parte, o un baxo en canto figurado...*, añadido aora un nuevo tratado, donde se explica el modo de acompañar las Obras de Música, según el estilo italiano, Madrid, Imprenta de Música, 1736, p. 3.

<sup>569</sup> La información sobre este ejemplar se repite en la bibliografía, sin más datos concretos, desde los años 1970. Así, por ejemplo, GODOY, Enrique Alejandro: “Breve semblanza del órgano barroco andino”, 1970. Edición digital: <http://amusindias.online.fr/en/varios/orgbarroco.php3#Nota> 9. El ejemplar en cuestión se reseña, en efecto, en *Catálogos. Fondos antiguos de las bibliotecas La Recoleta, Seminario de San Jerónimo, Convento de la Merced, Convento de Santo Domingo (Arequipa, Perú)*, Madrid, Fundación Mapfre, Instituto Italo-Latinoamericano, 2000. Parece carecer de portada, presenta algunas hojas dañadas y la encuadernación en pergamino en mal estado. Su signatura actual en la biblioteca del Convento de La Recoleta de Arequipa es Rec Vetr. XXII nº1.

Ximeno<sup>570</sup> podría ser prueba de una dinámica exportadora del impreso hacia el Nuevo Mundo en fecha temprana<sup>571</sup>. Sin embargo, habría que aceptar que la difusión de la *Facultad orgánica* en otros países europeos debió de ser prácticamente nula en su tiempo. Baste considerar que la cifra hispana utilizada por Correa en su edición, a pesar de su eficiencia, carecía de universalidad como sistema de notación. La problemática fue la misma, sin duda, para el resto de fuentes que aquí se analizan<sup>572</sup>.

Considerando su difusión en el ámbito hispano, resulta sorprendente la escasez de copias manuscritas de obras de Francisco Correa que se conservan en la actualidad. Apenas pueden citarse como excepción las copias del tiento V y del tiento XXVI conservadas en el manuscrito M964 de la Universidad de Braga, citadas en este capítulo, más las copias fraccionarias del mismo tiento V y del tiento XI que se conservan en el Apéndice de Ajuda<sup>573</sup>. Además, Bernal Ripoll reporta la existencia de un fragmento del tiento XVI (c. 60-75), copiado como verso y atribuido a Juan Cabanilles, en el manuscrito 173 de la Fundación Cosme Bauzá de Felanitx<sup>574</sup>, testimonio de enorme interés, por cuanto coloca la música de Correa como una posible fuente a disposición del valenciano o, al menos, en su entorno más inmediato.

Tal vez, simplemente, hayamos perdido hipotéticas copias manuscritas de obras de la *Facultad orgánica* que hubiesen podido estar en circulación en tiempos pasados. No en vano, el ejemplar R.14069 de la Biblioteca Nacional de España presenta la inscripción “trasladado” en muchos de sus tientos. Si se trataba de traslados literales de la cifra o de transcripciones en partitura es algo que no podemos saber, pero es probable que fuesen realizados por el benedictino fray José Madaria, organista del Real Monasterio de San Martín en Madrid, según la nota que figura en el folio 103v: “Esto lo asentó fray Josep Madaria, organista mayor de esta Real cassa”<sup>575</sup>. Teniendo en cuenta que fray José Madaria escribió un opúsculo en defensa del *Discurso sobre la música de los templos* del padre Benito Feijoo en 1727<sup>576</sup>, parece razonable situar la fecha de los traslados en torno a ese periodo. Esto abre una vía de investigación no sólo sobre la posible vigencia de la música de Correa todavía a principios del siglo XVIII, sino también sobre el papel que pudo haber desempeñado su música en el contexto de tal polémica<sup>577</sup>.

<sup>570</sup> Fabián Pérez Ximeno fue contratado como organista de la catedral metropolitana de México el 11 de marzo de 1623, actuando luego como maestro de capilla en el periodo 1648-1654. La noticia sobre su posesión de un ejemplar de la *Facultad orgánica* la trae GUZMAN BRAVO, José Antonio: *Los órganos gemelos de la Catedral Metropolitana de México*, México, Escuela Nacional de Música, UNAM, 2013, p. 64. Parece ser que tal ejemplar aún se conserva en una biblioteca privada mexicana, según información que recibo del profesor José Antonio Guzmán por correo de 25 de enero de 2014.

<sup>571</sup> Desafortunadamente, no hay datos concretos sobre la fecha en la que este ejemplar llegó a La Recoleta ni, por el momento, referencia a posibles inscripciones manuscritas.

<sup>572</sup> Véase, al respecto, parte I, apartado V.2. y parte II, apartado I.4.3.

<sup>573</sup> Véase el capítulo Ajuda.

<sup>574</sup> CORREA DE ARAUXO, Francisco: *Libro de tiento y discursos de música práctica y theórica de órgano... intitulado Facultad orgánica*, estudio y transcripción de Miguel Bernal Ripoll, vol. 1, p. 170.

<sup>575</sup> Sobre la cuestión, véase Kastner en su edición de la *Facultad orgánica*, p. 14, así como PRECIADO, Dionisio: “Un nuevo ejemplar de *Facultad orgánica* de Francisco Correa de Araujo”, *TSM*, 68, 1, 1975, p. 15-9 y HAKALAHTI, Iina-Karita: *Maestro Francisco Correa de Araujo's...*, p. 338. También, especialmente, el capítulo Addenda a la *Facultad orgánica* en E:Mn y Fuentes perdidas, XXVI.

<sup>576</sup> MADARIA, Joseph: *Respuesta al señor Assiodoro, persona principal del Diálogo harmónico*, Madrid, Lorenzo Francisco Mojados, 1727.

<sup>577</sup> Sobre la polémica en torno a Feijoo y el papel de fray José Madaria, MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la música española, 4. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza Música, 1985, p. 419-25.



De todos modos, la utilización de hojas de un ejemplar de la *Facultad orgánica* para forrar los tubos de contras del órgano de la iglesia de Torre de Juan Abad (Ciudad Real), construido por Gaspar de la Redonda en 1763, es síntoma más que manifiesto de la caída en desuso de la obra de Correa ya por entonces.

Por otra parte y tal como se dijo más arriba, no tenemos conocimiento alguno sobre la producción musical de Correa posterior a la fecha de edición de la *Facultad orgánica* en 1626. La única excepción podría ser el tiento de medio registro de tiple que se conserva incompleto en el manuscrito Saldívar de México y que no presenta concordancia con las piezas de la *Facultad orgánica*<sup>578</sup>. La pieza parece haber viajado al Nuevo Mundo en la valija del organista Antonio Carrasco. Citado en el mismo manuscrito, Carrasco fue discípulo y suplente de Correa en Sevilla por los años 1629-30, pasando a Perú posteriormente, por lo que la obra bien pudiera datar de fechas inmediatamente posteriores a la edición de 1626<sup>579</sup>. El valor de este mutilado manuscrito es tanto mayor en cuanto constituye, por ahora, la única prueba de la circulación de un repertorio manuscrito en cifra de tecla en América, testimonio que se suma a las escasas noticias sobre impresos españoles de música instrumental exportados desde la Península Ibérica lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII<sup>580</sup>.

La carencia de obras posteriores a 1626 no nos permite conocer en qué modo pudo evolucionar el estilo de Correa durante sus años finales en Sevilla y, sobre todo, durante sus periodos como organista en Jaén (1636-40) y Segovia (1640-54). Esta circunstancia tampoco nos permite relacionar de forma eficaz la música de Correa con la de otros organistas hispanos del siglo XVII cuya producción nos es conocida. En estas circunstancias, ni siquiera resulta posible atribuir con meridiana certidumbre al genial estilo de Correa ninguna de las obras conservadas sin atribución en otras fuentes manuscritas hispanas del siglo XVII. De este modo, hay que seguir considerando la *Facultad orgánica* como un aislado monumento de la música española, casi sin precedentes ni consecuentes.

Esto es tanto más cierto cuando no poseemos apenas noticia de la música creada por Francisco Peraza I, su maestro, ni por otros organistas del entorno sevillano durante sus años de formación, con las únicas excepciones que he tratado más arriba: un tiento de Estacio Lacerna, quizá compuesto ya durante su periodo lisboeta, y acaso el tiento de Cabrera del manuscrito Saldívar. Sin duda, las piezas bajo nombre de Peraza o Pedraza en los manuscritos de El Escorial, Ajuda o Carrión pertenecen ya a un periodo posterior o no se relacionan directamente con el círculo sevillano<sup>581</sup>.

Las noticias concretas sobre los discípulos de Correa son igualmente escasas. Conocemos a su suplente Antonio Carrasco, ya citado. También, a su sobrino Juan Macías, organista en la iglesia de Santiago de Sevilla y luego en Santa Colomba de Segovia<sup>582</sup>, así como a Francisco de Medina, su sucesor en la catedral de Jaén en

<sup>578</sup> Ver capítulo Saldívar.

<sup>579</sup> Referencias documentales a Antonio Carrasco aparecen en STEVENSON, Robert: "Francisco Correa de Arauxo: new light on his career..." También en BEJARANO PELLICER, Clara: *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro...*

<sup>580</sup> Puede consultarse al respecto, entre otros, ROS-FÁBREGAS, Emilio: "Libros de música para el Nuevo Mundo en el siglo XVI", *RMS*, XXIV, n° 1-2, 2001, p. 39-66. Además, véanse referencias a la presencia de tales impresos en los capítulos Cabezón y Ribayaz.

<sup>581</sup> Sobre esta cuestión, véase el punto I.2 de este capítulo.

<sup>582</sup> Sobre Juan Macías, STEVENSON, Robert: "Francisco Correa de Arauxo: new light on his career" y

1640<sup>583</sup>. Cuando en 1641 el cabildo de la catedral de Sevilla, “estando informado de que es el más eminente que oy se conoce en este arte”, escriba a Correa invitándole a venir a la oposición del órgano, vacante por muerte de Francisco Pérez de Cabrera, el maestro dará largas a la cuestión. Finalmente, en noviembre de 1642, manifestará “que no se resuelve a venir a la oposición, por el riesgo en que se pondría de descrédito con su cabildo [de Segovia] si perdiese con los que son sus discípulos”. Entre los concurrentes a aquella plaza sevillana se encontraba, en efecto, el ya citado Francisco de Medina, organista de Jaén, además de Gonzalo de Torres, sucesor suyo en El Salvador de Sevilla desde 1636. También concurriría Pedro Luis de Pastrana, organista por entonces de la catedral de Guadix quien, al parecer, también había sido discípulo de Correa en Jaén<sup>584</sup>.

Independientemente de estos nombres, es manifiesto que, por entonces, la *Facultad orgánica* de Correa habría extendido considerablemente el radio de acción de su magisterio directo. Pero, por desgracia, una vez más, nada nos es conocido de una posible producción musical de aquellos discípulos, directos o indirectos.

## VII.- A modo de recapitulación

La importancia de la *Facultad orgánica* de Francisco Correa en el panorama de fuentes que aquí se analizan justifica la extensión de este capítulo. En él se ha intentado perfilar, por un lado, el contexto histórico y musical en el que la obra se gesta, con especial énfasis en el novedoso dato del magisterio de Francisco de Peraza I sobre Francisco Correa. Por otro lado, se han considerado las motivaciones, los modelos y las fuentes manejadas por Correa para la preparación de su edición, elementos indispensables para comprender la finalidad, ordenación y estructura interna de la obra.

La defensa y alabanza de la cifra constituye uno de los elementos esenciales del pensamiento de Correa. No en vano, su libro representa el punto culminante de este sistema notacional en el mundo hispano. A partir de esos elementos notaciones, la *Facultad orgánica* revela interesantes aspectos en cuestiones como el ámbito modal o el aire que han sido tratadas por extenso.

Así, la cuestión del ámbito nos ha llevado a la exploración del campo organológico, hasta llegar a la descripción de instrumentos con teclados extendidos, la presencia de subsemitonos o el desarrollo de las técnicas de medio registro. Todo ello, junto a la definición de concepto de “suposición de octava”, extraído de la obra de Cerone, abre nuevas perspectivas para la interpretación de la música de Correa y, por extensión, de la música hispana para tecla de los siglos XVI y XVII.

Por su parte, la exploración de los aspectos notacionales relacionados con el aire en la *Facultad orgánica* nos ha revelado la particular aproximación de Correa al problema del tiempo así como el descubrimiento de nuevas claves para la comprensión de sus

---

AYARRA JARNE, José Enrique: *Francisco Correa de Arauxo...*, p. 32.

<sup>583</sup> JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro: “Francisco de Medina, organista de la catedral de Jaén (1640-1671)”, *Senda de los Huertos*, 11, 1989, p. 65-73 y JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro: *La música en Jaén*, Jaén, Diputación Provincial, 1991, p. 85-6.

<sup>584</sup> Sobre esta cuestión, AYARRA JARNE, José Enrique: *Francisco Correa de Arauxo...*, p. 102-5. Sobre Pedro Luis de Pastrana, véase la correspondiente entrada en *DMEH*, vol. 8, p. 511, firmada por Juan Ruiz Jiménez.

sistemas de proporción. En este campo, he procurado aportar también nuevas evidencias a la controvertida cuestión del “ayrezillo de proporción menor”, mediante un exhaustivo análisis de fuentes y testimonios que debe servir para enriquecer la interpretación de la música de Correa en el panorama de la música de su tiempo.

No se agotan con ello las posibilidades de exploración de la música de Correa. Queda pendiente una revisión de las cuestiones relacionadas con la ornamentación, a resultas de mi revisión crítica de los estudios realizados sobre sus quiebros y redobles. Queda, en definitiva, un campo de exploración analítica que defina modelos tonales, procesos compositivos y estructurales en la *Facultad orgánica*. Estos elementos servirán para avanzar en la concreción de una cronología para la obra de Correa y afianzarán su posición en el ámbito de la música europea de principios del siglo XVII.

Por desgracia, todo ese trabajo seguirá quedando incompleto mientras no se localicen nuevas fuentes musicales que conecten la *Facultad orgánica* con el resto de la producción musical hispana. En especial, nos falta, entre los antecedentes, la música del círculo de los Peraza, como nos falta por completo la música de los discípulos de Correa. Es más, nos falta la música de Correa posterior a 1626, su libro de versos o sus *Casos morales de música*. El hallazgo de cualquier tipo de pista o evidencia sobre estas obras podría cambiar sustancialmente nuestra visión de la música hispana para tecla del siglo XVII.



**AJUDA**



Ilustr. 1: P:La, 38-XII-27, Apéndice de Ajuda, fol. 206.

## APÉNDICE DE AJUDA

Manuscrito

Localización: Biblioteca da Ajuda, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa (P:La)

Signatura: 38-XII-27 (fol. 205r-217v)

Datación: ca. 1630-40

Macario Santiago Kastner publicó su edición de la *Facultad orgánica* de Francisco Correa en dos volúmenes que aparecieron consecutivamente, en 1948 y 1952<sup>1</sup>. En el segundo de ellos, incluyó ocho piezas procedentes de un manuscrito encuadernado al final de uno de los ejemplares que manejó para su transcripción, el conservado en la Biblioteca del Palácio Nacional da Ajuda, en Lisboa. Kastner bautizó a aquel manuscrito como “Apéndice de Ajuda”<sup>2</sup>, título con el que es conocido ordinariamente.

Ese apéndice musical fue eliminado en sucesivas reediciones de la *Facultad orgánica*<sup>3</sup>, lo mismo que los textos introductorios elaborados por Kastner y las *advertencias* de la edición original de Correa. Para paliar esta carencia, el mismo Kastner publicó seis de las ocho piezas del *Apéndice de Ajuda* en su colección *Otto tentos del cinquecento* en 1970<sup>4</sup>, incluyendo también un texto introductorio.

Desde los trabajos y transcripciones de Kastner, el *Apéndice de Ajuda* apenas si ha llamado la atención de otros especialistas a pesar de su interés, que va mucho más allá de la transmisión de varios *unica*. Entre las excepciones, hay que citar los comentarios de Willi Apel en *The history of keyboard music to 1700*<sup>5</sup> y el estudio de conjunto sobre los tratados musicales portugueses de Bernadette Nelson, aparecido en 2011<sup>6</sup>.

### I.- Los copistas

Diferentes razones textuales indican la intervención tal vez de dos copistas diferentes y no identificados en la compilación del manuscrito. Al menos el primero de ellos tuvo que ser un organista portugués poseedor, conocedor y usuario del libro de Correa al cual se unieron estos folios. De hecho, el impreso lleva algunas anotaciones interesantes, al

<sup>1</sup> CORREA DE ARAUXO, Francisco: *Libro de tientos y discursos de música práctica y theórica de órgano... intitulado Facultad orgánica*, ed. de Macario Santiago Kastner, Monumentos de la Música Española VI y VII, Barcelona, CSIC, 1948 y 1952.

<sup>2</sup> Ibidem, vol. II, p. 12. Las piezas transcritas del *Apéndice de Ajuda* ocupan las páginas 242-76 del expresado volumen.

<sup>3</sup> CORREA DE ARAUXO, Francisco: *Libro de tientos y discursos de música práctica y theórica de órgano... intitulado Facultad orgánica*, transcripción y estudio de Macario Santiago Kastner, 2 vol., Madrid, Unión Musical Española, 1974 y 1980.

<sup>4</sup> *Otto tentos del cinquecento di autori spagnoli e portoghesi per strumenti a tastiera*, transcrizione in notazione moderna e revisione di M.S.Kastner, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1970, p. 7-33.

<sup>5</sup> APEL, Willi: *The history of keyboard music to 1700*, Indiana University Press, 1972, p. 512ss. Algunas de las piezas del manuscrito fueron también editadas por APEL, Willi: *Spanish organ masters after Antonio de Cabezón*, CEKM, 14, AIM, 1971.

<sup>6</sup> NELSON, Bernadette: “Music treatises and *Artes para tanger* in Portugal before the 18th century: an overview”, en *Tratados de Arte em Portugal*, Rafael Moreira y Ana Duarte Rodrigues (coord.), Lisboa, Scribe, Produções Culturais Lda., 2011, p. 197-222.

parecer de la misma mano, como “*não chegã as maos*” en dos pasajes del primer tiento de Correa<sup>7</sup> u “*oitavas*” en el tiento LII<sup>8</sup>, señalando también expresamente un “*pûto intêso contra remiso*” en el tiento XII<sup>9</sup>. Por el contenido del manuscrito, ese copista podría haber estado relacionado con los círculos musicales de la Capilla Real portuguesa. La fecha de su trabajo, forzosamente posterior a la edición de la *Facultad orgánica* (1626), podría situarse en torno a los años 1630-40. Se aprecian, no obstante, hasta cuatro fases de copia, como veremos más tarde, la última de las cuales corresponde a la intervención de un probable segundo copista también relacionado, con certeza, con el círculo lisboeta.

## II.- Una colección inconclusa de música accidental

El manuscrito presenta un texto introductorio en el que el primer copista, tomando como referencia los contenidos de la *Facultad orgánica* de Correa, presenta una justificación para la inclusión de este apéndice, incluyendo un índice parcial de su contenido además de otras noticias de interés:

“Neste livro faltão alguãs obras acidentais que são muito necessarias. Nelle irei acrescentando as que me parecer mais necessarias, que comesarão por huã obra de quinto por delasolre sobre o passo de pange lingoa. Nos orgãos naturais senpre vã por delasolre. Hé de Alvarado, folhas 206.

Nos orgãos naturais de doze palmos, ou de seis, ou de tres, de ordinario vã primero por delasolre, e vã quinto tom alguãs vezes pelo mesmo signo, como hé o Nobis datus de Guerreiro e outras desta sorte, soposto o mais comû hé uir quinto por cesolfaut. Vem també oitavo tom per delasolre, o que també falta neste livro.

Por elami nos orgãos desta sorte vã os tonos segintes: vê quarto natural, vê terceiro, vê sétimo, e vê algumas vezes oitavo e també vê primero, como se pode ver na misa Inter vestibulû de Gerreiro, que o seu tom natural hé por elami, que por delasolre fica baixo, o que també falta neste livro, tudo tirado o quarto.

Por ffaut vê sexto nos orgãos naturais. En outros orgãos vê oitavo, mas non tratando ao natural.

Pela divisão de ffaut vê algumas vezes terceiro, fazendo re na divisão e fa em alamire, e vê noveno tono. Por aquí trae este livro huã obra folhas 27 acidêtal.

Por gesolreut vê segundo tom por bemol, vê alguãs vezes hû oitavo alto. Sexto tenho tangido alguãs vezes por este signo a falta de côtrabaixo, suplindo os tenores.

Per alamire vê segundo tom algumas vezes, o que també falta.

A folhas duzentas e nove (209), vai huã obra de sexto por gesolreut que pode servir de oitavo por delasolre clausulando no mesmo delasolre.

Folhas duzentas e onze (211), vai outra obra de sexto por gesolreut, fenezendo nele, que pode servir de oitavo por delasolre. Hẽ de [texto tachado] varios autores.

<sup>7</sup> Fol. 2v y 3r del original. Se refiere al pasaje de los compases 99-104 del tiento I.

<sup>8</sup> Fol. 132, sistema 3, compás 4. Se refiere al compás 14 del tiento LII, donde se producen octavas entre alto y tenor segundo.

<sup>9</sup> Fol. 37, sistema 1, compás 1. Se refiere al compás 28 del tiento XII.



Folhas duzentas e treze (213), vai outra obra de sexto por gesolreut. Pode servir de oitavo por delasolre se quiserã clauzular en delasolre, de Alvarado.

Folhas duzentas e sei (206), vai una obra de quinto deste livro que fica folhas 15. Vai apontada hû pôto asima, fazendo fa en gesolreut, e fa en delasolre quinta asima”<sup>10</sup>.

Como puede verse, el copista justifica la inclusión de estas piezas por la falta de obras por términos accidentales en la *Facultad orgánica* de Correa, sin duda para cubrir las necesidades que se deriven de la práctica musical en una determinada institución. Expresa la intención de ir enriqueciendo el manuscrito con aquellas piezas “que me pareser mais necesarias”, lo que delata un proceso de copia espaciado en el tiempo. A partir del índice esbozado y del contenido real del manuscrito, es posible establecer al menos cuatro fases en ese proceso.

La primera pieza copiada e incluida en el índice es el *pangelingua* de Alvarado<sup>11</sup>, quinto tono por Dlasolre. Tras la copia de esta pieza, en el folio 206r, se dejaron libres los folios siguientes, aunque probablemente con algunas de las pautas ya trazadas, con la idea de recoger en un futuro otras piezas necesarias por Dlasolre, Elami y Ffaut. El trabajo en aquella primera fase debió continuar en el folio 209v, a partir del cual se copian, sin solución de continuidad, las tres piezas de sexto tono por Gsolreut que se inscriben en el índice de forma correlativa al acabar el texto explicativo. Sólo la primera lleva un encabezamiento (“tento de 6 por gesolreut, fazendo ut e fa no mesmo signo”), pero sin nombre de autor. En cambio, la autoría de las otras dos piezas viene especificada en el índice de la introducción: una es de Alvarado y la otra, “de varios autores”<sup>12</sup>.

Con posterioridad, se utilizarían las pautas libres del folio 206v para iniciar la copia del tiento V de la *Facultad orgánica* en una transposición punto alto<sup>13</sup>. La copia quedó igualmente interrumpida, en el compás 28, pero sí se incluyó su entrada, la última, en el índice del *Apéndice*.

A partir del quinto sistema del folio 214v, tras la pieza de Alvarado, se comenzó a copiar otro tiento de la *Facultad orgánica*, el XI, en una transposición a la cuarta baja. Por algún motivo, la copia quedó interrumpida en el compás catorce<sup>14</sup>. Ni ésta ni las demás piezas que siguieron llegaron ya a incluirse en el índice.

La *Obra de perasa*<sup>15</sup>, que se copia a partir del folio 215v, pertenece a una tercera fase del trabajo. A partir de este punto, el trazado de la pauta no se realiza ya a estampilla, sino de una forma más tosca, a mano y con otra tinta, de manera que los folios 215v-

<sup>10</sup> *Apéndice de Ajuda*, fol. 205r-205v.

<sup>11</sup> Edición moderna en CORREA DE ARAUXO..., ed. Kastner, vol. II, p. 242-3 y *Otto tentos...* p. 7-8, entre otras.

<sup>12</sup> Edición moderna en CORREA DE ARAUXO..., ed. Kastner, vol. II, p. 251-67; *Otto tentos...* p. 9-14 y 20-4. Esta edición no incluyó la pieza “de varios autores”.

<sup>13</sup> Edición moderna en CORREA DE ARAUXO..., ed. Kastner, vol. II, p. 244-5. El fragmento también está publicado en CORREA DE ARAUXO, Francisco: *Libro de tientos y discursos...*, estudio y transcripción de Miguel Bernal Ripoll, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 2005, vol. I, p. 77.

<sup>14</sup> El fragmento en cuestión tampoco fue editado por Kastner, aunque lo registra en el aparato crítico a la edición: “Catorce primeros compases de una obra no concluida y anónima”. CORREA DE ARAUXO..., ed. Kastner, vol. II, p. 30.

<sup>15</sup> Edición moderna en CORREA DE ARAUXO..., ed. Kastner, vol. II, p. 268-71; *Otto tentos...* p. 25-8; APEL, Willi: *Spanish organ masters...*, p. 43.

216v llevan sólo siete pautas, más anchas e irregulares, por página, en lugar de las ocho que presentan los folios anteriores trazados a molde (ilustración 2).

CH *Obra de perasa*

Ilustr. 2: P:La, 38-XII-27, fol. 215v. *Obra de perasa*.

Finalmente, en una cuarta fase de copia se añadirá la obra de *oitavo modo*<sup>16</sup> que ocupa los folios finales<sup>17</sup>, además del tiento de Estacio<sup>18</sup> que ocupa los pautados vacíos hasta entonces de los folios 207v-208v. La diferente grafía usada en estas piezas para las notas agudísimas, un arco sobre la cifra en lugar de dos puntos junto a ella, y una caligrafía diferente en el título indican, en mi opinión, la intervención de un segundo copista en esta fase final o, al menos, el manejo de una fuente de copia distinta a las anteriores (ilustración 3):



Ilustr. 3: P:La, 38-XII-27, fol. 207v. Obra de Estacio, 6º tono.

<sup>16</sup> CORREA DE ARAUXO..., ed. Kastner, vol. II, p. 272-6; *Otto tentos...* p. 29-33.

<sup>17</sup> La pieza ocupa los dos sistemas inferiores del fol. 216v, los nueve del folio 217r y los siete trazados en el 217v.

<sup>18</sup> Edición moderna en CORREA DE ARAUXO..., ed. Kastner, vol. II, p. 246-50; *Otto tentos...* p. 15-19.

Hay todavía en el manuscrito un renglón de música del primer copista al inicio del folio 215v, con pauta trazada a estampilla y encabezando la *Obra de perasa*<sup>19</sup> (ilustración 2). Aparece tachado y desgajado del resto, de modo que su presencia aquí revela problemas de indecisión, reordenación o replanteamiento de las intenciones originales del compilador que se produjeron antes de unir el manuscrito al impreso.

Como puede verse, el propósito de generar una colección de piezas accidentales por los términos de Dlasolre, Elami, Ffaut, Gsolreut y Alamire se vió finalmente truncado. Sólo se incorporaron cuatro piezas de este tipo en una primera fase del trabajo y, en medio del proceso de copia, dos intentos de transposición de sendas piezas de la *Facultad orgánica* de Correa. A partir de ahí, las tres últimas obras copiadas, fuera ya del plan original, están escritas por sus términos naturales y no se reseñan siquiera en el índice manuscrito.

## II.1.- Las piezas accidentales: el problema de la transposición

Como sabemos, el uso de diapasones diferentes incluso dentro de una misma institución fue una necesidad hasta bien entrado el siglo XVIII ante la conveniencia de adaptar las piezas polifónicas a una determinada cuerda o tono por el que los cantores se sintieran cómodos en sus respectivos ámbitos. El fenómeno se complicaría notablemente con la intervención de la capilla de ministriles, ya que su tono viene determinado por la propia construcción de los instrumentos de viento. Pero aún más con la participación del órgano, cuyo diapasón podía variar sensiblemente de una institución a otra. A este respecto, el llamado “tono natural de capilla” o “tono natural de cantores” se conforma al diapasón de órganos de 12 palmos<sup>20</sup>, tal como se cita en el *Apéndice de Ajuda*, por contraposición al “tono de ministriles”, “accidental” o “de chirimías”, que se encuentra un punto alto con respecto a aquel<sup>21</sup>. Si la existencia de un diapasón fijo en los instrumentos de teclado favorece el establecimiento de una relación inmediata entre tono y signo, la necesidad de ejecutar la música en diferentes tonos o términos lleva a la necesidad de transponer la música mediante la lectura en claves fingidas por parte del tañedor para acomodarse a los diferentes tonos impuestos por instrumentistas y cantores. La problemática resultaría diferente en cada institución, dependiendo de los instrumentos en uso y de los diapasones, muy variables, en los que se encontraban los órganos durante esa época<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> El fragmento no es siquiera citado por Kastner en su aparato crítico. CORREA DE ARAUXO..., ed. Kastner, vol. II, p. 30.

<sup>20</sup> Sobre esta cuestión, puede verse “tono de capilla”, “tono de cantores” y “tono natural” en SAURA BUIL, Joaquín: *Diccionario técnico-histórico del órgano en España*, Barcelona, CSIC, Institució Milà i Fontanals, 2001, p. 468-70.

<sup>21</sup> Puede consultarse “Tono accidental” y “tono de chirimía”, en SAURA BUIL, Joaquín: *Diccionario técnico-histórico...*, p. 468.

<sup>22</sup> Sobre la cuestión del tono, en general, DE LA LAMA, Jesús Angel: *El órgano barroco español*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo/Asociación Manuel Marín de Amigos del Organo, 1995, vol. 1, capítulos 5 y 6. Para los problemas de transposición en el repertorio hispano del siglo XVI, ROBLEDO, Luis: “Reflexiones sobre los órganos transpositores en la época de Victoria”, en *Los instrumentos musicales en el siglo XVI*, Actas del I Encuentro “Tomás Luis de Victoria y la música española del siglo XVI”, Ávila, UNED, Fundación Cultural Santa Teresa, 1997, p. 153-163.

A este respecto, resulta de interés la referencia en el manuscrito de Ajuda a dos obras de Francisco Guerrero: la misa *Inter vestibulum*<sup>23</sup> y el verso *Nobis datus* del *Pange lingua*<sup>24</sup>. La misa está en modo primero y se imprimió usando claves altas<sup>25</sup> y por Gsolreut. El manuscrito de Ajuda indica claramente la necesidad de cantar esta pieza por elami, esto es, en una transposición tercera menor baja, ya que “por delasolre fica baixo”. El verso *Nobis datus* es del quinto tono por Ffaut<sup>26</sup> y el manuscrito señala una transposición por Dlasolre, de nuevo tercera menor baja, que coincide con la transposición del *pangelingua* de Alvarado copiado en primer lugar.

Es muy posible que estos dos ejemplos presenten una situación en la que los ministriles ejecutasen la música en la transposición habitual cuando hay claves altas, a la cuarta baja, leyendo por nuevas claves fingidas, mientras el órgano se adapta a la misma entonación transponiendo tercera menor baja, esto es, un punto entero por encima del tono de referencia de los ministriles, que es el que, sin más, siguen los cantores.

Teniendo en cuenta esto, resulta evidente que las piezas transportadas en el *Apêndice de Ajuda* tienen una finalidad práctica, para servir en alternancia o como complemento a piezas que, por razón del diapason de los ministriles y de la capilla, precisen ejecutarse por términos accidentales en órganos afinados en tono natural de doce palmos.

Así, hay que considerar que el *pangelingua* de Alvarado no es sino la transposición de una pieza para tecla originalmente escrita en quinto tono por Csolfaut o por Ffaut, términos en los que se encuentran las versiones conocidas de este himno en la misma época<sup>27</sup>. La transposición por Dlasolre obligaría la aparición del F# grave, inexistente en los teclados de octava corta, en el compás 45 de la pieza. Curiosamente, el original no señala la alteración para esa nota y añade, en cambio, una “manezilla” al modo de las de Francisco Correa para salvaguardar la falsa<sup>28</sup>, a no ser que sirva para indicar la necesidad de reafinar el F como F# en el monacordio. En el contexto definido por la fuente, es posible suponer que esta obra se hubiese utilizado en *alternatim* con los versos del *Nobis datus* de Guerrero antes citado.

En cuanto al *Tento de 6º por gesolreut* (fol. 209v), la aparición del F# grave en el compás 98 y del h agudísimo en el 69, junto a la ausencia del C regrave, parecen indicar que se trata de una pieza originalmente escrita por Ffaut, término habitual para el sexto tono, copiada aquí punto alto. El mismo límite agudo (h'') se encuentra también en el

<sup>23</sup> GUERRERO, Francisco: *Liber primus missarum, missa Inter vestibulum*, París, Nicolai du Chemin, 1566, fol. 93ss. Edición moderna en GUERRERO, Francisco: *Opera omnia*, IX, ed. José Mª Llorens Cisteró, Barcelona, CSIC, Institució Milà i Fontanals, 1997, p. 81ss.

<sup>24</sup> GUERRERO, Francisco: *Liber vesperarum, Pange lingua*, Roma, Dominici Basae, 1584, fol. 46ss. Edición moderna en GUERRERO, Francisco: *Opera omnia*, VI, ed. José Mª Llorens Cisteró, Barcelona, CSIC, Institució Milà i Fontanals, 1987, p. 148ss.

<sup>25</sup> La misa es a cuatro voces, con claves de G2ª, C2ª, C3ª y F3ª por bemol.

<sup>26</sup> Claves de C1ª, C3ª, C3ª y F3ª, por bemol.

<sup>27</sup> Las versiones conocidas del *Pange lingua* por Dlasolre parecen datar, al menos, de los años 1660. Una copia de la misma pieza de Alvarado, por Dlasolre y con armaduras “modernizadas” se encuentra también en el *Livro de obras de Orgão juntas pella curiosidade de P.P. Fr. Roque da Conceição. Anno 1695*, conservado en la Biblioteca Municipal de Oporto (P:Pm), manuscrito nº 1607, Loc. G, 7. Para una edición moderna de esta versión, CONCEIÇÃO, Roque da: *Livro de obras de Orgão*, transcrição e estudo de Klaus Speer, Portugaliae Musica, XI, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1967, p. 182.

<sup>28</sup> Las ediciones de Kastner incorporan, sin más, pero en buena lógica, el sostenido para ese F que sí aparece en la fuente de Roque da Conceição.

compás 141 del tiento de Alvarado por Gsolreut, lo que indica, de nuevo, que se trata de la copia de una pieza por Ffaut en su transposición punto alto<sup>29</sup>.

Es interesante señalar que el tema utilizado en este tiento de Alvarado, que Kastner acertadamente considera parodia de un tiento de sexto tono de Antonio Carreira<sup>30</sup>, es el mismo que Cristóbal de Morales usó en su *Missa caça*<sup>31</sup>. ¿Sería posible imaginar un uso de la pieza de Carreira / Alvarado en conexión con esta misa de Morales, por ejemplo?<sup>32</sup>

## II.2.- Una obra “de varios autores”.

Uno de los ejemplo musicales más singulares de los preservados en el *Apéndice de Ajuda* es la obra que se copia en el folio 211r<sup>33</sup>. El apunte en el índice presenta una extensa tachadura en la mención del autor o autores de la pieza y el texto “varios autores” añadido debajo.

Kastner señala a propósito de la pieza: “Aquí se nos presenta el *pasticcio* a manera de obra muy rara, de hazaña poco común entre los ademanes comedidos de la literatura hipánica para tecla”, pero no consigue identificar a los posibles autores de la obra<sup>34</sup>.

La pieza en cuestión es, de nuevo, una transposición punto alto de fragmentos de un tiento de la *Facultad orgánica*, el XI, enmarcados con otros fragmentos de procedencia no identificada, según el siguiente esquema:

Ajuda, de varios autores	c.1-65	c.61-92	c.92-132	c.132-154
Concordancias	¿?	FO, XI, c. 1-31	FO, XI, c.77-117	¿?

El primer fragmento anónimo consta, a su vez, de dos secciones bien diferenciadas y que pudieran tener un origen independiente. La primera (c.1-31) sigue la forma de un tiento al estilo de los otros contenidos en el *Apéndice*, con cinco entradas del sujeto principal, a la que sigue otra sección más movida (c.31-60) con uso extensivo de progresiones y una cierta conexión motivica con el sujeto del inicio, que engarza con la entrada del sujeto del tiento de Correa en el bajo del compás 61. Esta entrada está

<sup>29</sup> La observación de Kastner con respecto a estas notas excepcionales carece de interés: “El tiple sube hasta el si agudísimo, lo que demuestra que hubo instrumentos de mayor extensión que los de Correa”. Sobre esta cuestión véase, especialmente, el capítulo Correa, apartado IV. CORREA DE ARAUXO..., ed. Kastner, vol. II, p. 30.

<sup>30</sup> *Otto tentos...*, introducción. El tiento de Carreira en cuestión se encuentra en el manuscrito Ms 242 de la Universidad de Coimbra (P:Cug), fol. 113. Aparece publicado en CARREIRA, Antonio: *Drei fantasieën*, ed. Macario Santiago Kastner, Hilversum, Harmonia-Uitgave, 1952, p. 5-8; también *Antología de organistas do século XVI*, Portugaliae Musica, XIX, transcripción de Cremilde Rosado Fernandes y estudio de Macario Santiago Kastner, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1969, p. 87-93.

<sup>31</sup> Conservada en manuscrito. Para una edición moderna MORALES, Cristóbal de: *Opera omnia*, transcripción y estudio por Higinio Anglés, vol. VII, Monumentos de la Música Española, XXIV, Roma, CSIC, 1964, p. 1ss.

<sup>32</sup> Para una propuesta semejante en cuanto a algunas obras de Francisco Correa, CEA GALÁN, Andrés: “Cantar al órgano: Guerrero y el círculo del organista Peraza”, en *Scherzo*, nº 139, 1999, p. 134-7.

<sup>33</sup> CORREA DE ARAUXO..., ed. Kastner, vol. II, p. 256-61.

<sup>34</sup> CORREA DE ARAUXO..., ed. Kastner, vol. II, p. 18.

marcada en el manuscrito con la palabra “paso”, que se repite cuando el sujeto de Correa aparece por primera vez en inversión, en el tiple, en el compás 95<sup>35</sup>.

Resulta interesante resaltar la mutilación que sufre el tiento de Correa en esta versión. El copista, que incluso reproduce las pequeñas “manezillas” del original, prescinde por completo de los compases 31-76, en los que Correa desarrolla extensas glosas en semicorcheas en combinación con las apariciones del sujeto, así como los treinta compases de la sección final, construida a partir de un nuevo punto de imitación más movido, más una coda libre. El mismo tipo de manipulación se encuentra en las copias de algunas piezas extraídas de las *Flores de musica* de Manoel Rodrigues Coelho<sup>36</sup> que aparecen recogidas en el manuscrito de Braga<sup>37</sup>. No es asunto que podamos tratar aquí, pero el análisis de estas concordancias mutiladas puede arrojar bastante luz sobre aspectos compositivos y formales de este repertorio, en el que secciones imitativas alternan con otras de estructura más libre, en el estilo de la *toccata*<sup>38</sup>.

Finalmente, resulta por ahora imposible saber si los compases finales (c. 134-154) de la obra “de varios autores”, señalados igualmente con la palabra “paso”<sup>39</sup>, guardan una relación con los iniciales o si proceden de una tercera fuente. Lo que sí parece claro es que funcionan como un final alternativo, en Dlasolre, para una pieza que se desarrolla por Gsolreut. Este detalle aclara la abscipción tonal de este tiento que señala el índice (“outra obra de sexto por gesolreut, fenezendo nele, que pode servir de oitavo por delasolre”) y nos aboca a una discusión sobre la problemática de la ambivalencia modal del repertorio.

### II.3.- La ambivalencia modal

Las indicaciones para las tres piezas por gesolreut inscritas en el índice del *Apêndice de Ajuda*<sup>40</sup> dejan clara su ambivalencia modal en función del término donde se establezca su cláusula. Son consideradas piezas de sexto tono si fenecen en Gsolreut, pero pueden servir de octavo si la cláusula se hace en Dlasolre.

La última sección de la obra “de varios autores” discutida arriba nos conduce, precisamente, desde una cláusula en Gsolreut a otra en Dlasolre y se presenta, por tanto, como un final alternativo para esta pieza con su doble abscipción tonal. En las otras dos

<sup>35</sup> Esto ocurre en el compás 80 de la versión original de Correa.

<sup>36</sup> RODRIGUES COELHO, Manoel: *Flores de musica pera o instrumento de tecla & harpa*, Lisboa, Peter Craesbeeck, 1620, fol. 216ss. Edición moderna RODRIGUES COELHO, Manoel: *Flores de musica*, transcrição e estudo de Macario Santiago Kastner, Portugaliae Musica, III, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1961, vol. 2, p. 165-211.

<sup>37</sup> Biblioteca Pública de Braga (P:Bug), Ms 964. Edición moderna en *Obras selectas pera órgão. Ms 964 da Biblioteca Pública de Braga*, transcrição e estudo de Gerhard Doderer, Portugaliae Musica, XXV, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974.

<sup>38</sup> De momento, una comparación entre la versión original del *Tento de oitavo tom natural* de Coelho y su versión mutilada puede adelantar algunas ideas al respecto. Véanse, por ejemplo, RODRIGUES COELHO, Manoel: *Flores de musica*, ed. Kastner, vol. 1, p. 220ss. y *Obras selectas pera órgão. Ms 964 da Biblioteca Pública de Braga...*, p. 241ss. También, ROCHA, Edite: *Manoel Rodrigues Coelho “Flores de Musica”. Problemas de interpretación*. Tesis, Universidade de Aveiro, 2010 y ROCHA, Edite: *Flores de Música de Manuel Rodrigues Coelho*, Elvas, Câmara Municipal, 2012.

<sup>39</sup> Esta tercera aparición de la palabra “paso”, que debería encontrarse al pie del compás 134, no es señalada por Kastner en su edición.

<sup>40</sup> Son las piezas copiadas en los folios 209, 211 y 213. Consúltense al respecto también el capítulo Oporto.

piezas de sexto tono accidental, el final está expresamente en Gsolreut, pero las indicaciones del índice son una invitación a reconducir la cláusula hacia el Dlasolre de octavo tono o a tomar cualquiera de las cláusulas intermedias como final, con el fin de duplicar las posibilidades funcionales del repertorio desde el punto de vista tonal<sup>41</sup>.

Estas ambivalencias aparecen asociadas al problema de la conmixción y la disgresión modal que trata extensivamente Francisco Correa en su *Facultad orgánica* y se inscriben en una tendencia general detectada a principios del siglo XVII, según la cual la abscipción de una pieza instrumental a tal o cual modo, en ausencia de *cantus firmus* o *saeculorum*, vendrá determinada exclusivamente por su final, con independencia de los ámbitos atribuibles a cada voz. En el contexto ibérico, un ejemplo ilustrativo bastante temprano de esta tendencia se encuentra ya en los *kyries* de Manoel Rodrigues Coelho<sup>42</sup>. Aunque mantienen una designación tonal tradicional (tonos primero, tercero, cuarto, sexto y octavo), las siete series de versos aparecen sobre cada una de las siete finales, desde Cesolfaut hasta Befá<sup>43</sup>. Conforme avance el siglo XVII, se acentuará la tendencia a agrupar los versos conforme a sus finales y a expresar su ambivalencia modal con títulos como “versos de 2º o 3º tono” que encontramos en fuentes de hacia 1700, como el *Libro de cyfra* de Oporto, por ejemplo<sup>44</sup>.

#### II.4.- Las piezas incompletas

Además de los fragmentos del tiento XI de Correa entramados en la obra “de varios autores”, otros dos *items* del *Apéndice de Ajuda* se corresponden con otras tantas obras de la *Facultad orgánica* en versión incompleta y transportadas a términos accidentales. Por un lado, según hemos dicho, un fragmento del tiento V (206v), interrumpido en el compás 28. Por otro, los catorce primeros compases del tiento XI (fol. 214v) en su versión cuarta baja.

La interrupción de la copia de ambos tientos es difícil de justificar, al menos desde un punto de visto técnico. El tiento XI podría copiarse sin problemas en su transposición a la cuarta baja hasta prácticamente el final, ya que sólo en la glosa del bajo de los compases 141-2 se rebasaría la extensión del teclado ordinario por los graves. Por su parte, la transposición del tiento V ofrecería la nota h” como límite en la parte aguda del teclado (c.43, 73 y 104), tal como la hemos encontrado en otras piezas de la colección. La transposición punto alto también implica la intervención de la nota excepcional d#, que el copista acepta sin embargo ya en los compases 12, 15, 20-1, 24 y 27.

Es posible que estos fragmentos se presenten aquí como meros ejemplos o guías para la transposición para un posible alumno, destinatario o heredero del libro, para quien no es

<sup>41</sup> A efecto ilustrativos de esta práctica, versos con dos finales alternativos pueden encontrarse en el *Libro de cyfra* de Oporto, por ejemplo.

<sup>42</sup> RODRIGUES COELHO, Manoel: *Flores de musica pera o instrumento de tecla & harpa*, Lisboa, Peter Craesbeeck, 1620, fol. 216ss. Edición moderna RODRIGUES COELHO, Manoel: *Flores de musica*, ed. Kastner, vol. 2, p. 165-211.

<sup>43</sup> Para una discusión sobre este aspecto, SPEER, Klaus: “The Organ Verso in Iberian Music to 1700”, *Journal of the American Musicological Society*, 11, 1958, p. 189-99.

<sup>44</sup> NELSON, Bernadette: “Alternatim practice in 17th-century Spain: the integration of organ versets and plainchant in psalms and canticles”, *Early Music*, XXII, 2, May 1994, p. 239-56.



necesario que se copien, transportándolas, piezas ya accesibles en el volumen impreso. Queda así de manifiesto que manuscrito e impreso forman un todo indisoluble, no sólo por los achaques del *Apéndice* a lo que falta en la *Facultad orgánica* sino, sobre todo, por las pistas que el manuscrito aporta para sacar mejor partido práctico al contenido de la obra de Correa. Las referencias del índice manuscrito a piezas del impreso, y muy especialmente la que se refiere al tiento IX por la “divisão de ffaut”, refuerzan este importante nexo.

Es muy probable que todo cuanto se ha dicho haya de ser mirado, además, teniendo en cuenta la gran falta de música para tecla verdaderamente accidental que debieron padecer los tañedores de principios del siglo XVII. A este respecto, es significativa la conocida cita del libro de Correa: “Quando comencé a abrir los ojos en la música, no avía en esta ciudad [de Sevilla] rastro de música de órgano accidental”<sup>45</sup>. Teniendo en consideración sólo lo conservado, los ejemplos de música accidental anteriores a 1626 que conocemos se reducen a los publicados por fray Juan Bermudo en su *Declaración de instrumentos musicales* de 1555<sup>46</sup>.

### III.- Estacio, Alvarado y Peraza en el entorno de la corte lisboeta.

Dos de los autores representados en el *Apéndice de Ajuda*, Estacio y Alvarado, estuvieron directamente relacionados con la Capilla Real de Lisboa<sup>47</sup>.

Juan Bautista Estacio de Lacerna (o de la Serna) había nacido en Sanlúcar de Barrameda en 1574. Su padre, Alexandro de la Serna, fue músico de la capilla del duque de Medina Sidonia hasta 1579 y maestro de los mozos de coro de la catedral de Sevilla desde esa fecha hasta 1599, actuando allí también como suplente de Francisco Guerrero en el magisterio de la capilla. Estacio ingresó como niño cantor en la catedral en noviembre de 1580, ejerciendo hasta 1588, pero residió en el Colegio de San Miguel hasta 1590, fecha en la que se marcha a Cádiz. Durante su estancia en la catedral sería discípulo, probablemente, del organista Francisco de Peraza I. En 1593 gana la plaza de organista de la iglesia del Salvador de Sevilla. Desde allí irá a la Capilla Real de Lisboa en 1595, donde ejerce hasta febrero de 1604, siendo sucedido por Manoel Rodrigues Coelho. Pasa a América en fecha desconocida, localizándosele en la catedral de Lima al menos, con seguridad, entre 1611 y 1616, primero como maestro de capilla y luego, desde 1614, como organista. Fallecería en Perú, al parecer, en 1625 o poco más tarde<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> CORREA DE ARAUXO, Francisco: *Libro de tientos...*, Advertencias, fol. 3v.

<sup>46</sup> BERMUDO, fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, fol. 77v, 78r y 78v. Edición moderna en BERMUDO, Fray Juan: *Obras para teclado*, edición y estudio de Javier Artigas Pina, Cuadernos de Daroca, II, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Excma. Diputación Provincial, 2005, p. 91-6.

<sup>47</sup> Para un panorama sobre los organistas que ocuparon plaza en la Capilla Real lisboeta, ROCHA, Edite: “Coelho, Manuel Rodrigues”, en *Dicionário Biográfico Caravelas*, Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira, Caravelas, CESEM, Alberto Pacheco (coord.), edición on line, [http://193.136.113.20:8020/SuperContainer/RawData/dicionario\\_caravelas/89a?style=readonly%22](http://193.136.113.20:8020/SuperContainer/RawData/dicionario_caravelas/89a?style=readonly%22) (acceso noviembre 2013).

<sup>48</sup> STEVENSON, Robert: *The music of Perú*, Washington, Pan American Unión, 1960, p.57 y 79. CORREA DE ARAUXO, Francisco: *Libro de tientos...*, ed. Kastner, vol. II, p. 13-8; *Otto tientos del cinquecento...*; STEVENSON, Robert: *La música en la catedral de Sevilla (1478-1606). Documentos para su estudio*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1985; AYARRA JARNE, José Enrique: *Francisco Correa de Arauxo*, Arte Hispalense, Sevilla, Excma. Diputación Provincial, 1986, p. 38-41; SAS, Andrés: *La música en la catedral de Lima durante el Virreinato*, 3 vol., Lima, Universidad

Por su parte, Diego de Alvarado era originario de Vizcaya, donde había nacido hacia 1580, pero se le localiza en Portugal bastante pronto, pues en 1600 ya sucedió a Sebastián Martínez Verdugo como organista de la capilla real de Lisboa. Allí residirá hasta su muerte, ocurrida en febrero de 1643, como colega de Manoel Rodrigues Coelho. Fue sepultado en la iglesia de los Mártires, en Lisboa. Se sabe de un sobrino suyo, Pedro de Alvarado, que era “moço de número da capella real”<sup>49</sup>. Aparte de las transmitidas por el *Apêndice de Ajuda*, se conocen otras dos piezas de su autoría, conservadas en el manuscrito MJ1 del fondo Manuel Joaquim de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra<sup>50</sup>.

Queda considerar, por otro lado, la figura de “Perasa”, el tercer autor representado en el *Apêndice de Ajuda*. Kastner exploró los itinerarios profesionales tanto de Jerónimo de Peraza (Sevilla, ca.1550-Toledo, 1617) como de Francisco de Peraza (Toledo?, 1564-Sevilla, 1598), con la esperanza de dar una solución al problema de atribución que la pieza de Ajuda plantea. También apuntó la existencia de otro Francisco de Peraza, organista de Toledo, al que relaciona familiarmente con los anteriores<sup>51</sup>.

Desconocía Kastner por aquel entonces que este Francisco Peraza II era hijo del clérigo Francisco de Peraza I, racionero organista de la catedral de Sevilla, y de Juana Bautista de Escobar y que había nacido en aquella ciudad, siendo bautizado en la parroquia de Omnium Sanctorum el 8 de julio de 1596, tal como desvela su expediente de limpieza de sangre, instruido a instancias del cabildo catedral de Toledo en 1617. Fue enviado a Toledo a la muerte de su padre, en 1598, quedando bajo la tutela de su tío, Jerónimo de Peraza I. En 1610, con unos quince años, aparece ya contratado por la catedral toledana como ayudante de éste. En 1614 su fama había llegado a la catedral de Palencia, donde, en el proceso de provisión de la ración del órgano, surge su nombre como candidato: “un mocito llamado Peraza, monstruo en el dicho arte”. En 1616, siendo por entonces vecino de Toledo y “clérigo de corona”, ganó la plaza de organista de la catedral de Avila, pero no llegó a ocupar el puesto. Vuelve a Toledo, momento en el que el obtiene una ayuda de costa del cabildo, “atenta la eminencia de su arte y las esperanzas de que adelante será mayor su destreza”. En 1618 ganará la plaza de organista de Toledo, vacante por muerte de su tío Jerónimo, en oposición frente a Francisco Correa. No se trató de un nombramiento en firme, reteniendo el cabildo la postestad de despedirlo si lo estimaba oportuno. Durante el periodo 1618-21 se registran hasta tres ausencias de Peraza de Toledo. En 1620 pasa por Jaén “con el ánimo de servir a esta Santa Iglesia”, dando cuenta las actas capitulares de que los señores capitulares “le an oydo en diferentes días y en su presencia le an examinado, y según dicen los que entienden de la facultad es uno de los mejores organistas de España”. No llegó a ocupar la plaza de Jaén, pero finalmente, en septiembre de 1621, se despide de la catedral de Toledo. Su paradero en los años sucesivos es incierto. Parece estar en Cuenca en los años 1625-6, y

---

Nacional Mayor de San Marcos, Instituto Nacional de Cultura, 1970-1972; ESTENSSORO, Juan Carlos: “Serna, Estacio de la”, *DMEH*, 9, p. 934.

<sup>49</sup> CORREA DE ARAUXO, Francisco: *Libro de tientos...*, ed. Kastner, vol. II, p. 13-8. *Otto tentos del cinquecento...*; BRITO, Manuel Carlos de: “Alvarado, Diego de”, *DMEH*, vol. 1, p. 351.

<sup>50</sup> Biblioteca General de la Universidad de Coimbra (P:Cug), Fondo Manuel Joaquim, signatura MJ1. Se trata de sendos tientos de primero y cuarto tono, copiados en los folios 65v-66 y 71v-72, más una nueva copia del tiento sobre *Pangelingua* conocido por el manuscrito de Ajuda, en los folios 72v-73. Sobre esta fuente, ESTUDANTE, Paulo: “Um manuscrito musical redescoberto”, *Convergencias*, 11, 2007. Recurso electrónico: <http://convergencias.esart.ipcb.pt/artigo/25> (acceso agosto 2013). Agradezco a Paulo Estudante sus informaciones sobre la próxima edición en transcripción moderna de este manuscrito.

<sup>51</sup> CORREA DE ARAUXO, Francisco: *Libro de tientos...*, ed. Kastner, vol. II, p. 13-8.

en junio de 1628 toma posesión de la plaza de organista de la catedral de Segovia. Se dice entonces que “asistía en la Encarnación de Madrid” y se le asigna una capellanía “por relación que tiene el cabildo de ser tan insigne en este arte”. Desde Segovia, es solicitado por Felipe IV para tocar en la fiesta de Todos los Santos en San Lorenzo el Real (Madrid). Un año más tarde, en septiembre de 1629, vuelve a ser admitido como organista en la catedral de Toledo, momento en el que se le reconoce “ser [el] mayor organista de España”. Pasa apuros económicos en el periodo 1634-5. Se ha ausentado de Toledo en septiembre de 1635 y, a la vuelta, declara que “no tiene que comer ni para comprar una camisa”. Desaparece entonces de Toledo, pero en 1636 recibe en Madrid 400 reales de plata de João de Mello Carrilho. Es el último dato que se tiene sobre su trayectoria<sup>52</sup>. Lo cita aún un año más tarde, en julio de 1637, el organista Alvaro Gómez de la Cruz cuando pretende la plaza vacante en el órgano de Toledo: “Y a esto me alienta ser el organista más parecido a Francisco de Peraça que oi ai en España, porque me e criado en la Capilla Real, donde se practica todo lo de mejor gusto”<sup>53</sup>. No sabemos si para entonces Francisco de Peraza II hubiese ya fallecido.

Kastner sí que conoció este dato sobre el pago realizado por João de Mello, apoderado de don João<sup>54</sup>, VIII duque de Braganza, y especula con que pudiera estar relacionado con el libro de tientos para tecla “que Francisco de Peraça, tangedor & racioneiro da Sè de Toledo trouxe a Villa Viçosa, de varios autores”<sup>55</sup>. Hubiese relación o no entre

<sup>52</sup> La anterior semblanza se basa en PRECIADO, Dionisio: “Francisco de Peraza II, vencedor de Francisco Correa de Araujo”, *TSM*, 1970, 1, p. 6-15; PRECIADO, Dionisio: “Francisco de Peraza II, organista de la catedral de Segovia”, *TSM*, 1973, 1, p. 3-9; PRECIADO, Dionisio: “El pulgar izquierdo del organista Francisco de Peraza I”, *TSM*, 1973, 2, p. 35-8; PRECIADO, Dionisio: “Jerónimo de Peraza II, organista de la catedral de Palencia”, *TSM*, 1973, 3, p. 69-80; LOPEZ CALO, José: *La música en la catedral de Palencia*, I, Palencia, 1980, p. 592, nº 1303; RUIZ JIMÉNEZ, Juan: “La dinastía de los Peraza. Nuevos datos para la biografía de Jerónimo Peraza II”, *Cuadernos de Arte*, 26, Universidad de Granada, 1995, p. 53-63; JAMBOU, Louis: “Reflexiones y documentos sobre dinastías de maestros de capilla y organistas de los siglos XVI-XVIII”, *NASS*, XII, 2, 1996, p. 161-84; JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro: “Francisco Carrillo, organista y canónigo de la catedral de Jaén (1580-1620?). Notas biográficas”, *NASS*, XII, 2, 1996, p. 185-95; PRECIADO, Dionisio: “En torno al organista Francisco de Peraza I (1564-1598) y a su tiento de medio registro alto de tono I”, *NASS*, XIV, 2, 1998, p. 299-311; JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro: *Documentario musical de la catedral de Jaén. I. Actas capitulares*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1998; RAMÍREZ PALACIOS, Antonio: “Ascendencia genealógica de los músicos Peraza”, en *El órgano español*, Actas del III Congreso Nacional del Organo Español, Fundación Focus Abengoa, Sevilla, 2000, p. 309-18; LÓPEZ-CALO, José: “Peraza”, *DMEH*, vol. 8, p. 603ss.; PEDRERO ENCABO, Agueda: “Segovia”, *DMEH*, vol. 9, p. 898ss; también GARCÍA FRAILE, Dámaso: “Francisco Peraza y el nuevo estilo”, en *El órgano español*, Actas del III Congreso Nacional del Organo Español, Sevilla, Fundación Focus Abengoa, 2000, p. 181-242. Además, incluyo los datos esenciales extraídos del expediente de limpieza de sangre de Francisco Peraza II que se conserva en el Archivo Capitular de Toledo con al signatura ACT-FELS-622. Agradezco a don Alfredo Rodríguez González, Técnico del Archivo y Biblioteca Capitulares de Toledo, las facilidades ofrecidas para la consulta del citado expediente.

<sup>53</sup> Citado por MOLL, Jaime: “Documentos para la historia de la música de la catedral de Toledo”, *AnM*, XIII, 1958, p. 159-66, a partir de un apunte de Barbieri, publicado en *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, ed. Emilio Casares, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1986, vol. 1, p. 236.

<sup>54</sup> Kastner le considera “encargado en Madrid de don João IV de Portugal”, pero conviene advertir que don João no llegaría al trono hasta 1640. Fray Antonio Carvalho da Costa, dice de este personaje que era “pessoa de grande talento, fidalgo de Sua Magestade, commendador na Orden de Christo & secretario do senhor D. Duarte, tío del rey D. João o Quarto”. CARVALHO DA COSTA, Padre Antonio: *Corografia portugueza e descripçam topografica do famoso reino de Portugal*, Lisboa, Officina Real Deslandesiana, 1712, p. 284.

<sup>55</sup> CORREA DE ARAUXO, Francisco: *Libro de tientos...*, ed. Kastner, vol. II, p. 17. El dato había sido publicado por J. Vasconcellos en el *Index da livreria de música do rey dom João o IV...*

ambos datos, el hecho incontestable es que este documento afirma la presencia de Francisco de Peraza II en Vila Viçosa en algún momento de su movida trayectoria portando un libro con música “de varios autores” que se copió para la librería de música de don João, y que el pago recibido por parte de su apoderado no hace sino ratificar el contacto que pudiera haber existido entre el organista y la casa ducal de Braganza<sup>56</sup>.

A pesar de estas evidencias, Macario Santiago Kastner rechazó la posible autoría de Francisco de Peraza II para la obra del *Apéndice de Ajuda*, apoyándose en frágiles cuestiones de estilo. Se decantó por la autoría de Jerónimo de Peraza I al que, posteriormente, atribuyó también la pieza anónima de *oitavo tono* del manuscrito<sup>57</sup>.

En contra de esto, el profesor Louis Jambou, en un artículo publicado en 1996, ya se preguntaba si no serían de Francisco de Peraza II las obras tradicionalmente atribuidas a Francisco de Peraza I<sup>58</sup>, interrogante que debería abarcar también, en mi opinión, las atribuciones a Jerónimo.

Lo cierto es que cuando Jambou escribe, la única obra atribuida a Francisco de Peraza I es el *Medio registro alto de primer tono* conservado bajo el nombre Pedraza en el manuscrito LP30 de la Biblioteca de El Escorial<sup>59</sup>. La otra pieza de Peraza, la del *Apéndice de Ajuda*, se asigna tradicionalmente, desde los trabajos de Kastner, a Jerónimo, lo mismo que la obra anónima de *oitavo tono*, según se ha dicho. Igual que Jambou, Dionisio Preciado expresó en 1998 sus dudas sobre la paternidad de la pieza de El Escorial, que podría ser asignada, según él, a “cualquiera de los Peraza organistas”<sup>60</sup>. Además, en este trabajo, el mismo Preciado aporta información sobre otro miembro de la saga de los Peraza, fray Tomás de Peraza, monje jerónimo primo hermano de Francisco Peraza II. Éste había profesado en el monasterio de Nuestra Señora de La Sisla de Toledo en 1620, donde está como organista hasta su muerte en 1645<sup>61</sup>.

Frente a esto, en 2001, Ismael Fernández de la Cuesta daba a conocer otra pieza de la saga de los Peraza, localizada en un manuscrito encontrado durante un proceso de excavación en el monasterio de San Zoilo de Carrión de los Condes: un *Quarto tono media dulçayna de Peraza a dos tipes*<sup>62</sup> que atribuye, sin más, a Francisco de Peraza I, a pesar de fechar la copia del manuscrito a principios del siglo XVIII<sup>63</sup>.

Llegados a este punto, hay que reconocer que, a pesar de los intentos de análisis estilísticos de García Fraile<sup>64</sup> y de los argumentos a favor de Jerónimo y de Francisco de

<sup>56</sup> Sobre esta cuestión, también Fuentes perdidas, XXI.

<sup>57</sup> CORREA DE ARAUXO, Francisco: *Libro de tientos...*, ed. Kastner, vol. II, p. 18; *Otto tentos del cinquecento...*

<sup>58</sup> JAMBOU, Louis: “Reflexiones y documentos sobre dinastías...”

<sup>59</sup> Biblioteca de El Escorial (E:E), manuscrito LP30, signatura Ms 2187, fol. 21r. Edición moderna en *Antología de organistas clásicos*, ed. Luis Villalba Muñoz, revisión de Samuel Rubio, Madrid, Unión Musical Española, 1971, p. 27-9.

<sup>60</sup> PRECIADO, Dionisio: “En torno al organista Francisco de Peraza I...”

<sup>61</sup> DE VICENTE DELGADO, Alfonso: *Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)*. Tesis, Universidad Complutense de Madrid, 2010.

<sup>62</sup> FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: “Un tiento de Peraza entre papeles de San Zoilo de Carrión”, *AnM*, 56, 2001, p. 33-45. Véase capítulo Carrión.

<sup>63</sup> “Me quedo con la idea de que un original de este *Quarto tono media dulçayna* es atribuible a Francisco Peraza el padre, mientras no haya otras razones convincentes en contra”. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: “Un tiento de Peraza... Véase Carrión.”

<sup>64</sup> GARCÍA FRAILE, Dámaso: “Francisco Peraza y el nuevo estilo”...

Peraza padre, la autoría de estas piezas no puede ser determinada con total certeza, al tiempo que crecen los argumentos a favor de Francisco de Peraza II para la pieza de Ajuda y a favor de éste o de fray Tomás de Peraza para la pieza de El Escorial, en razón de varias evidencias que conviene tener en consideración.

Por un lado, Agueda Pedrero Encabo<sup>65</sup> recoge la solicitud del rey Felipe IV al cabildo de Segovia para que Francisco de Peraza II acudiese a tocar el órgano a San Lorenzo el Real para la fiesta de Todos los Santos de 1628. El dato pone en relación, por vez primera, al célebre organista con el círculo escurialense, donde se copió su *Medio registro alto*. La obra aparece encabezando una serie de piezas de fray Joseph de Perandreu (1605-1646)<sup>66</sup>, que forman una franja temporal relativamente temprana dentro del manuscrito. Las dudas y sucesivas correcciones en el original por parte del copista podrían revelar, incluso, la realización de una copia de oído o de memoria a partir de la interpretación de Peraza<sup>67</sup>. No obstante, la pertenencia de fray Tomás de Peraza a la orden jerónima en la misma franja cronológica que Perandreu y en el cercano monasterio de Nuestra Señora de La Sisla de Toledo parece inclinar la balanza hacia el fraile primo de Francisco Peraza II como autor de esta obra<sup>68</sup>.

Por otro lado, la presencia de Francisco de Peraza II en los círculos musicales de la corte de Vila Viçosa, portando un libro de tientos para tecla de varios autores, constituye un hecho irrefutable, incluso si su nombre no llega a registrarse entre los organistas asalariados en aquella casa<sup>69</sup>. El agitado itinerario profesional y vital de Francisco de Peraza II no puede excluir, desde luego, la existencia de un vínculo, siquiera puntual, con la casa ducal de Braganza. Muy al contrario, me parece que ni Peraza habría dejado pasar la oportunidad de exhibir su arte ante don João ni éste habría dejado de atraer para sí a aquel “monstruo” al que se reconocía “ser [el] mayor organista de España”.

Del mismo modo que Estacio de Lacerna puede ser considerado nexo entre el centro sevillano y el lisboeta en el periodo 1595-1604, Francisco de Peraza II se manifiesta como elemento importante en la difusión en Portugal de un repertorio probablemente relacionado con los círculos toledanos. Esto pudo ocurrir en cualquier momento de su trayectoria como organista de la catedral primada, en los periodos 1618-21 y 1629-36, jalonados de grandes ausencias o, más probablemente, en los periodos intermedios, de itinerario incierto.

Lo que desde luego revela un análisis más en profundidad de los aspectos históricos, codicológicos y notacionales del *Apéndice de Ajuda* es que las dos piezas de Alvarado deben pertenecer a una franja cronológica apenas inmediatamente anterior a la de su copia en el manuscrito. Sin embargo, la obra de Estacio debió ser compuesta antes de su partida al Nuevo Mundo, probablemente durante su etapa lisboeta, incorporándose al *Apéndice de Ajuda* unos tres decenios más tarde.

<sup>65</sup> PEDRERO ENCABO, Agueda: “Segovia”, *DMEH*, vol. 9, p. 898ss.

<sup>66</sup> Sobre Perandreu, véase capítulo Carrión

<sup>67</sup> Estos aspectos relacionados con la pieza de El Escorial deberán ser objeto de estudio en otra ocasión.

<sup>68</sup> Titubea en esta atribución Alfonso de Vicente, al considerarlo organista pero no compositor. DE VICENTE DELGADO, Alfonso: *Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la orden de San Jerónimo...*, p. 934.

<sup>69</sup> Sobre la música en la capilla real de Vila Viçosa, VALENÇA, Manuel: *A arte organística em Portugal (ca. 1326-1750)*, Braga, 1990, p. 125-6.

Tanto la pieza de Estacio como la anónima obra de *oitavo modo* pertenecen a una fase distinta de copia, la última, dentro del manuscrito, con características gráficas propias. Esto impide, en mi opinión, la atribución de esta obra de *oitavo modo* a Jerónimo de Peraza simplemente por asociación con la *Obra de perasa* que la precede, como impide la atribución a Estacio del otro tiento anónimo de sexto tono por Gsolreut que le sigue. Antes bien, creo que resulta más plausible asociar ambas piezas de copia tardía con una única fuente de referencia por ahora desconocida.

Finalmente, cualquier nueva conclusión sobre la *Obra de perasa* deberá pasar por una exploración de las probables relaciones de Francisco de Peraza II con la casa ducal de Braganza, tal como se ha dicho.

#### IV.- Aspectos gráficos de la cifra

El *Apéndice de Ajuda* sigue la pauta básica de la cifra numérica que encontramos tanto en la *Facultad orgánica* de Correa como en los libros de Venegas de Henestrosa y de Cabezón. Hay, no obstante, algunas particularidades dignas de mención.

Primeramente, la grafía de los sostenidos como una X, que se encuentra, sin excepción, en todas las piezas del manuscrito y que encontramos también en las *Obras de música* de Antonio de Cabezón.

Ya se ha comentado más arriba la doble grafía utilizada para las notas agudísimas, con doble punto o arco a lo largo de la fuente. Esta característica separa la obra de *oitavo modo* y la pieza de Estacio del resto, sugiriendo la intervención de un segundo copista en el *Apéndice de Ajuda* en la fase final de copia o el manejo de una diversa fuente de referencia.

Resulta también interesante el uso de figuras de canto de órgano para la definición rítmica de las voces que, además de la posición habitual sobre la pauta, se encuentran a veces entre las líneas de ésta cuando se refieren al alto o al tenor. Este elemento, completamente prescindible en la cifra, es raro en el repertorio en cifra aquí analizado, pero se encuentra también en uno de los manuscritos de Carrión y en el manuscrito Saldívar<sup>70</sup>.

La aparición de barras del alzar es igualmente interesante en este manuscrito. Aparecen de forma evidente en la obra de “varios autores” (c.44-47) y en la de Alvarado (c. 58-59), y tal vez también en la de *oitavo modo* (c.108-109)<sup>71</sup>.

Sólo la *Obra de Perasa* contiene un pasaje en proporción menor o sexquialtera (c.12-13). No carece de interés, pues presenta la transición de una figuración en tresillos hacia un grupo de corcheas-semicorcheas que ilumina algunos aspectos relacionado con el “ayrezillo de proporción menor” tratado por Correa<sup>72</sup>.

En conexión con esta misma cuestión, en la versión transportada del tiento XI de Correa, determinados ornamentos del original aparecen simplificados en la copia de

<sup>70</sup> Véanse, Carrión, apartado III y Saldívar, apartado III.

<sup>71</sup> Sobre las barras del alzar, parte II, apartado III.1.6.

<sup>72</sup> Sobre esta cuestión, parte III, Correa, V.1.3.

Ajuda. El ejemplo se relaciona con la problemática de la representación de las figuras extraordinarias en la cifra, tal como se explica en otro lugar<sup>73</sup>.

Las tres piezas copiadas de la *Facultad orgánica* incorporan las típicas “manezillas” de Correa, cuyo uso se extiende también a dos pasajes del *pange lingua* de Alvarado: en la segunda mínima del compás 30 para señalar una séptima mayor de paso en el tenor y en el 45 para llamar la atención sobre el F del bajo, sin indicación de sostenido en el original, según se ha discutido más arriba.

Finalmente, en el *pange lingua* de Alvarado y sólo en el acorde final, encontramos la cifra del bajo colocada en línea adicional, con el fin de facilitar la escritura a cinco voces. Esta es la más antigua aparición de este detalle notacional en el contexto de la cifra ibérica para tecla que hemos podido localizar.

Todos estos elementos notacionales pueden verse resumidos en la tabla que sigue:

Tabla 1: Apéndice de Ajuda. Tabla comparativa de grafías							
	Agudísimas		Figuras interiores	Manecillas	Barras de alzar	Proporción menor	5 voces
	puntos	arcos					
Pangelingua	-	-	X	X			X
Correa, V	X		X	X			
Estacio		X					
6º tono por G	X						
Varios autores	X		X	X	X		
Alvarado	X				X		
Correa, XI	-	-		X			
Fragmento tachado	-	-	X				
Perasa	X		X			X	
Oitavo modo		X			¿?		

<sup>73</sup> Véase parte III, Correa, V.2.2 y VI.





**SALDÍVAR**



Ilustr. 1: Manuscrito Saldívar, fol. 1v.

## MANUSCRITO SALDÍVAR

Manuscrito

Localización: Fondo “Gabriel Saldívar Silva”, Biblioteca Pública Marte R. Gómez, Ciudad Victoria, Tamaulipas, México (¿?)

Signatura: sin signatura (¿?)

Datación: ca. 1630-40

En 1942, el investigador mexicano Gabriel Saldívar Silva (1909-1980) daba a conocer, en tres números sucesivos de la *Revista Musical Mexicana*, un manuscrito en cifra perteneciente a su biblioteca particular<sup>1</sup>. Según testimonio del propio Saldívar, fueron adquiridos a un anticuario de Puebla que los había encontrado, a su vez, “en un archivo musical poblano”.

El manuscrito debe formar parte actualmente del “Fondo Gabriel Saldívar Silva” depositado en la Biblioteca Pública Marte R. Gómez de Ciudad Victoria, Tamaulipas, México<sup>2</sup>, aunque ninguna de mis repetidas gestiones con la institución ni con los herederos de Saldívar ha posibilitado una localización de la fuente. En ausencia de ésta, las fotografías publicadas por el musicólogo constituyen, de momento, el único acceso posible a este documento.

Se trata de tres folios separados y no numerados, de medidas máximas 33 x 21 cm., datables hacia 1630-40 y obra de un mismo copista. Presentan muy deficiente estado de conservación, estando especialmente deteriorados por los bordes. No se sabe si los tres folios estuvieron alguna vez cosidos entre sí o si formaron parte de un cuaderno de mayores dimensiones, pero está claro que presentan un contenido musical fragmentario. Hasta donde es visible, presentan nueve o diez pautados por página y están escritos en cifra ibérica para tecla<sup>3</sup>.

El interés de la fuente es manifiesto, pues se trata del único manuscrito en cifra para tecla hasta ahora localizado en América. Es, por tanto, un testimonio de la difusión de la cifra ibérica al otro lado del Atlántico, que se une al conjunto de impresos hispanos en cifra que sabemos que viajaron al Nuevo Mundo a lo largo de los siglos XVI y XVII<sup>4</sup>. Sin embargo, hasta donde llega mi conocimiento, no existe edición moderna ni estudio del contenido de este manuscrito<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> SALDÍVAR, Gabriel: “Una tablatura mexicana”, *Revista Musical Mexicana*, II, 2 (21-VII-1942), p. 36-9, II, 3 (7-VIII-1942), p. 65-6 y II, 5 (7-IX-1942), p. 110-1.

<sup>2</sup> El fondo fue adquirido a los herederos de Saldívar el 23 de enero de 1982.

<sup>3</sup> Saldívar, en la presentación de la fuente consideró que, tal vez, se tratase de una tablatura para laúd o para “vihuela de cuatro órdenes”.

<sup>4</sup> Véase al respecto, parte II, apartado I.4.2.

<sup>5</sup> Sí que circula entre organistas una recomposición a partir de los fragmentos del manuscrito Saldívar, realizada por Guy Bovet en 1994, de cierto valor musical pero desde luego no musicológico. Agradezco al profesor Bovet el haberme facilitado una copia de esta obra en 1999.

## I.- El contenido

En aquella publicación, Saldívar incluyó las seis fotografías correspondientes a los rectos y versos de cada uno de los tres folios, pero dudando del orden en el que éstos tenían que leerse<sup>6</sup>, ya que no están numerados. A partir del análisis detallado del contenido, ese orden debería ser diferente al propuesto por Saldívar, como veremos a continuación.

Numerando los folios en el mismo orden en el que Saldívar presenta las páginas en su publicación, desde 1r a 3v, el contenido del manuscrito es el siguiente (tabla 1):

Tabla 1: Manuscrito Saldívar. Índice de contenidos		
Folio	Pautas	Contenido
1r	1-10	Fragmento de una pieza ¿de 8º tono?
1v	1-3	Final de una pieza de 4º tono por E
1v	4-10	Inicio de un tiento de 8º tono: “Esta fanfarria sse llama scala celite. Puso el apellido el maestro Antonio Carrasco, porque es muy bueno tiento de octavo tono tiple de Cabrera. En el Perú fue maestro”.
2r	1-9	Fragmento de una pieza de 4º o de 1º tono
2v	1-9	Fragmento de una pieza de 4º o de 1º tono
3r	1-7	Final de una pieza de 8º tono por G
3r	8-9	Inicio de un tiento de 4º tono: “Tiento de cuarto tono, medio registro tiple del maestro Franco Correa y son muy elegantes sus obras de este maestro”.
3v	1-9	Fragmento de una pieza de 4º tono, con algunas tachaduras

Este esquema permite establecer algunos importantes puntos de partida en el estudio de la fuente.

Primeramente, hay que aceptar que no es posible determinar si los tres folios están relacionados entre sí en cuanto a su contenido ni en qué manera uno es continuación del otro. Tampoco es posible saber si faltan o no folios intermedios. Aunque el deterioro de los bordes de los folios 2 y 3 presenta perfil semejante y más íntegro que el del folio 1, es imposible establecer en qué momento de su historia se juntaron, se separaron o se reordenaron y, por tanto, qué proceso de deterioro han sufrido.

En cualquier caso, en el folio 1, debe leerse primero el verso, ya que el recto contiene lo que parece ser la continuación del tiento de octavo tono que se inicia en la otra cara del folio. El folio 3r contiene la conclusión de una pieza de octavo tono, que pudiera pertenecer, tal vez, a la iniciada en el folio 1v. El *Tiento de cuarto tono* de Francisco Correa que se inicia en el folio 3r parece continuar en el verso del mismo folio, pero su conclusión no creo que pueda estar, sin más, en el folio 1v. Las dos caras del folio 2 podrían ser una continuación de la pieza de Correa del folio 3 o bien contienen, más plausiblemente, una tercera pieza de cuarto tono carente de inicio pero que tal vez se engarza con el final copiado en el folio 1v.

<sup>6</sup> “Creo que el orden en que se publican es el que tuvieron originalmente, aunque no excluyo la posibilidad de que dicho orden sea precisamente invertido”. SALDÍVAR, Gabriel: “Una tablatura mexicana”, *Revista Musical Mexicana*, II, 2 (21-VII-1942), p. 36-9.

Si esta suposición es correcta, y aceptando las limitaciones ya apuntadas, las páginas publicadas por Saldívar podrían leerse en el siguiente orden:

2r    2v    1v    1r    3r    3v

Habría, por tanto, al menos tres piezas diferentes en el manuscrito, dos de ellas incompletas, según el siguiente cuadro (tabla 2).

Tabla 2: Manuscrito Saldívar. Índice de piezas				
	Folio	Pauta	Autor	Obra
A	2r	1-9	Anónimo	<i>Tiento de medio registro de tiple de cuarto tono</i> Carente de inicio, presenta cinco entradas del solo. Final completo sólo si aceptamos la continuidad de los folios 2v y 1v.
	2v	1-9		
	1v	1-3		
B	1v	4-10	Cabrera	<i>Tiento de medio registro de tiple de octavo tono</i> “Scala Celite”. Completo sólo si aceptamos la continuidad entre los folios 1r y 3r. Presenta cinco entradas del solo.
	1r	1-10		
	3r	1-7		
C	3r	8-9	Francisco Correa	<i>Tiento de medio registro de tiple de cuarto tono</i> . Carente de conclusión, presenta dos entradas del solo.
	3v	1-9		

Naturalmente, también es posible que los fragmentos finales de los folios 1v y 3r pertenezcan a otras dos piezas diferentes de las señaladas y que falten, por tanto, folios intermedios en el manuscrito.

## II.- Autores, obras y contexto

Uno de los aspectos más interesantes del manuscrito Saldívar es, sin duda, la presencia de un tiento de Francisco Correa. Creo que no puede haber dudas sobre la identificación de este personaje con el organista sevillano Francisco Correa de Arauxo (o de Acevedo, 1584-1654), autor de la *Facultad orgánica* publicada en 1626, a pesar de que este *Tiento de cuarto tono* no presenta concordancia con ninguna de las piezas del impreso. Se trataría, por tanto, de la única pieza de Correa conservada en manuscrito, aparte de las copias de obras de la *Facultad orgánica* que existen en el *Apéndice de Ajuda* y en el manuscrito Ms 964 de la Biblioteca Pública de Braga (P:BRp).

La pieza en cuestión es un tiento de mano derecha que presenta todas las características del estilo de Correa, estilo que el copista resume con la sentencia “y son muy elegantes sus obras de este maestro”. El fragmento conservado se extiende unos cuarenta compases y presenta solo dos entradas del solo. Teniendo en cuenta otras piezas semejantes de la *Facultad orgánica*, hay que suponer que faltan aproximadamente las dos terceras partes de la obra en la fuente mexicana. Dado su interés, presento a continuación una transcripción provisional de este fragmento atribuido a Francisco Correa (ejemplo 1):

## SALDÍVAR

Ej.1: Manuscrito Saldívar. *Tiento de medio registro de tiple de cuarto tono* de Francisco Correa (incompleto).

Antonio Carrasco, que “puso el apellido” al *Tiento de octavo tono*, puede ser identificado como uno de los discípulos de Francisco Correa. Era, al parecer, organista de la iglesia de San Lorenzo de Sevilla<sup>7</sup> y también se le localiza actuando como organista ocasional en el Hospital de las Cinco Llagas de esta ciudad en 1626<sup>8</sup>. Sustituye al maestro Correa en el servicio del coro y del órgano en la iglesia del Salvador de Sevilla durante una ausencia en julio y agosto de 1629, y Correa le confía las llaves del órgano menor durante el periodo que pasa en prisión a principios de septiembre de 1630, además de actuar en aquella iglesia en otras ocasiones<sup>9</sup>. La cita del

<sup>7</sup> AYARRA JARNE, José Enrique: *Francisco Correa de Arauxo*, Arte Hispalense, Sevilla, Excma. Diputación Provincial, 1986, p. 87.

<sup>8</sup> BEJARANO PELLICER, Clara: *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla-Fundación Focus Avengo, 2013, p. 389.

<sup>9</sup> STEVENSON, Robert: “Francisco Correa de Arauxo: new light on his career”, *Revista Musical Chilena*, XXI, 103, 1968, p. 9-42.

manuscrito Saldívar señala su presencia en Perú como “maestro”<sup>10</sup>, aunque se desconoce la fecha en la que llegaría al Nuevo Mundo.

Si estas suposiciones son ciertas, el otro autor citado en el manuscrito podría ser Francisco Pérez de Cabrera. Nacido hacia 1580, había sido discípulo y suplente de Francisco Peraza (+1598) en la organistía de la catedral de Sevilla. Opositó a la plaza en diciembre de 1601, perdiendo frente a Pedro de Pradillo. Quedó, no obstante, como auxiliar de Pradillo, además de desempeñar el cargo de organista en la iglesia del Sagrario. A la muerte de Pedro de Pradillo, en 1613, consiguió finalmente la plaza de organista de la catedral, opositando frente a Francisco Díaz, organista de Sigüenza, y al mismo Francisco Correa<sup>11</sup>. El *Libro de entrada de los señores capitulares* de la catedral de Sevilla dice de Pérez de Cabrera que “se crió en esta Santa Iglesia en poder de Peraza, que había poseído esta ración, y tuvo tanto brio que se opuso con el dicho Pedro de Pradillo y después tanta paciencia que, sin haçer ausencia desta Santa Iglesia, sirvió en ella puntualmente y el cabildo le premió con darle esta ración, si bien es assi que en oposición de otros a los quales hizo bentaja y así la tuvo con justicia en 18 de junio de 1613”<sup>12</sup>. Ocuparía el puesto hasta la fecha de su muerte, acaecida el 23 de diciembre de 1640.

La pieza *Scala celite*<sup>13</sup> atribuida a Cabrera es, de nuevo, un tiento de mano derecha que exhibe, como los de Correa, características que se suponen heredadas del estilo de Francisco de Peraza, organista a quien Francisco Pacheco atribuye la invención de este tipo de música: “imitava los medios registros de voz humana, i tenor por tiple, que se hallan en todas las misturas de los órganos, siendo el primer inventor dellas”<sup>14</sup>. Realidad o mito, lo cierto es que la primera descripción precisa de esta forma de composición en el ámbito ibérico aparece, en efecto, en un documento de la catedral de Sevilla, el *Libro de el gobierno de los registros y misturas que el órgano nuevo de la sancta yglesia mayor de Sevilla tiene*, fechado en 1584<sup>15</sup>, el mismo año en el que Peraza toma posesión de la organistía de aquella iglesia y justo después de la importante intervención llevada a cabo en el instrumento por su artífice, el flamenco maese Jorge.

A la luz de cuanto se ha dicho, queda de manifiesto el entronque netamente sevillano del manuscrito Saldívar. Es muy probable, por tanto, que la tercera pieza aquí copiada,

<sup>10</sup> Stevenson especula con que acaso fuese Estacio Lacerna, organista en Lima, quien le hubiese procurado un puesto allí. STEVENSON, Robert: “Francisco Correa de Arauxo: new light on his career”...

<sup>11</sup> STEVENSON, Robert: “Francisco Correa de Arauxo: new light on his career”...; AYARRA JARNE, José Enrique: *La música en la catedral de Sevilla*, Sevilla, Caja de Ahorros Provincial de San Fernando, 1976, p. 45; AYARRA JARNE, José Enrique: “Sevilla en la vida y la obra del organista Francisco Correa de Arauxo”, *Boletín de Bellas Artes*, 2ª época, IX, 1981, p. 13-75.

<sup>12</sup> Archivo Catedral de Sevilla, *Libro de entrada de los señores capitulares*, libro 382, fol. 87v. Recogido, entre otros por CÁRDENAS SERVÁN, Inmaculada: *El polifonista Alonso Lobo y su entorno*, Universidad de Santiago de Compostela, 1987, p. 24.

<sup>13</sup> Según Stevenson, este tiento de octavo tono se denomina así “because tone VIII belongs to the heavens beyond the planets”. STEVENSON, Robert: “Francisco Correa de Arauxo: new light on his career”..., p. 37.

<sup>14</sup> PACHECO, Francisco: *Libro de declaración de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Sevilla, 1599, manuscrito. Ed. facsímil de Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes, Sevilla, Excma. Diputación Provincial, 1985. Sobre esta cuestión, véase el capítulo Correa, I.2.

<sup>15</sup> Sobre este documento AYARRA JARNE, José Enrique: “Un documento de excepcional interés para la historia de los órganos catedralicios de Sevilla”, I y II, *RMS*, II-2, 1979, p. 299-306 y *RMS*, IV, 1980-1, p. 157-170; CEA GALÁN, Andrés: “El libro del órgano de Maese Jorge flamenco, unas memorias de registros y misturas olvidadas en el archivo catedralicio de Sevilla”, *NASS*, IX, 1, 1993, p. 33-77. Véase también Correa, I.2.

otro tiento de medio registro de mano derecha idéntico en procedimiento y estructura a los de Correa y Cabrera, pueda ser también atribuida a cualquiera de los organistas de principios del siglo XVII del mismo entorno. Con todo ello, el manuscrito Saldívar se revela como un testimonio fundamental de la difusión de la técnica del medio registro en América en una fecha relativamente temprana<sup>16</sup>.

### III.- Aspectos notacionales

Desde el punto de vista de la notación, el manuscrito Saldívar no presenta detalles especialmente relevantes, adecuándose a la forma de la cifra nueva ya conocida por los impresos de Venegas de Henestrosa, Cabezón y Correa. Utiliza ya, no obstante la forma # para indicar los sostenidos, detalle que no se encuentra en las fuentes citadas.

También resulta característica la grafía de las notas sobreagudas, con una coma inclinada junto a la cifra, igual a la que se usa para las ligaduras. El copista colocó figuras de canto de organo sobre la pauta, pero en casos aislados estas figuras se dispusieron sobre la línea del alto cuando el tiple está en pausa. Este detalle conecta esta fuente con los manuscritos de Carrión y con el *Apéndice de Ajuda*.

Es de esperar que la localización de la fuente original pueda permitir un análisis más detallado de este manuscrito mexicano.

---

<sup>16</sup> El primer testimonio de la exportación de instrumentos con registros partidos al continente americano data de 1598, cuando Enrique Franco, organero flamenco afincado en Sevilla, concierta la construcción de dos órganos con el franciscano fray Antonio de Tineo, procurador general de la provincia del Nombre de Jesús de Guatemala. RUIZ JIMÉNEZ, Juan: *Organería en la diócesis de Granada (1492-1625)*, Granada, Diputación Provincial / Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1995, p. 157. También, CEA GALÁN, Andrés: "Un orgue flamand pour Panama en 1621 et autres documents", en *Mélanges d'Organologie pour Jean-Pierre Felix*, Jean Ferrard (ed.), Bruselas, Sic asbl, 2013, p. 45-54.



**SEGOVIA**



Ilustr. 1: Manuscrito de Segovia, fol. 140v. *Ossana in excelsis* de Alonso Lobo.

## MANUSCRITO DE SEGOVIA

Manuscrito

Localización: Archivo Catedral de Segovia

Signatura: Libro de polifonía nº 6 (fol. 140v)

Datación: ca. 1630-40

Entre los fondos musicales del archivo de la catedral de Segovia se conserva un libro de polifonía, el número seis, que contiene motetes de Francisco Guerrero y de Palestrina<sup>1</sup>. El volumen se cierra con un interesante ejemplo de escritura en cifra en el folio 140v. Se trata de una copia del *Ossana in excelsis* (sic) de la misa *Prudentes virgines* de Alonso Lobo (ca. 1555-1617), a cinco voces, que aparece copiado en los folios anteriores del mismo volumen (139v y 140r).

La pieza, publicada por Lobo en su *Liber primus missarum* de 1602<sup>2</sup>, se desarrolla a partir de un canon entre bajo y tenor bajo el lema “currebant duo simul, sed basis praecurrit citius”. En efecto, la parte de bajo camina quinta baja y con valores disminuidos a la mitad con respecto al tenor gracias a la doble signatura de tiempo (O y Φ) que presenta la pieza. La versión en cifra del manuscrito de Segovia sigue a la copia del *Ossana* polifónico y se entiende, por tanto, como una resolución del canon en versión a cinco voces, tal como se indica al pie del folio 140: “Verte folium est invenies resolutiones huiris canonis, duarum vocum”.

Diversas hipótesis se han planteado sobre el uso de este volumen y de la copia en cifra del *Ossana*. Por un lado, al presentarse todas las piezas desprovistas de texto, el libro se ha adscrito al repertorio de ministriles<sup>3</sup>. Por otro, las anotaciones marginales en el volumen y la presencia de esta cifra también han invitado a relacionarlo con el repertorio y práctica de los organistas<sup>4</sup>, aunque el tamaño abultado del libro (41x30 cm) parece excluir cualquier utilización sobre el atril del órgano o del monacordio<sup>5</sup>, de manera que la cifra en cuestión podría haber servido a tareas meramente pedagógicas o compositivas, como simple forma de visualización del canon de Lobo.

<sup>1</sup> Descrito someramente en PRECIADO, Dionisio: “El pulgar izquierdo del organista Francisco de Peraza I. Un testimonio curioso”, TSM, 1973, p. 35-8; también LÓPEZ-CALO, José: *Catálogo del archivo de música de la catedral de Segovia*, Segovia, Diputación Provincial, 1988, p. 20-1.

<sup>2</sup> LOBO, Alonso: *Liber primus missarum*, Madrid, Ex Typographia Regia, 1602, fol. 43v-68. Para una descripción del impreso, MARÍN LÓPEZ, Javier: “Era justo comenzar por la de Jaén: la recepción del *Liber primus missarum* (1602) de Alonso Lobo en la Catedral de Jaén”, *Elucidario*, 5, marzo 2008, p. 97-136.

<sup>3</sup> RUIZ JIMÉNEZ, Juan: “Ministril”, *DMEH*, 7, p. 593ss.

<sup>4</sup> LÓPEZ-CALO, José: *Historia de la música española*, 3. siglo XVII, Madrid, Alianza Música, 1983, p. 55ss.

<sup>5</sup> Sobre esta cuestión, CEA GALÁN, Andrés: “Cantar al órgano: Guerrero y el círculo del organista Peraza”, en *Scherzo*, nº 139, 1999, p. 134-7 y RUIZ JIMÉNEZ, Juan: *La librería de canto de órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007, p. 138.

## I.- Las anotaciones marginales

El volumen presenta diversas anotaciones de interés, algunas de las cuales ya fueron comentadas por Dionisio Preciado en 1973<sup>6</sup>. Aparte de la singularidad de los testimonios que estos textos presentan, su contenido pueden orientarnos sobre el uso y procedencia del manuscrito objeto de estudio, añadiendo a lo dicho por Preciado nuevas evidencias.

La anotación más tardía es de 1686, se encuentra al final del volumen y señala a su último poseedor: “Este libro intitulado motetes de Gerrero que está en ciento y quarenta folas en pergamino es de los señores deán y cavildo de la Santa Yglesia de Segovia, y para que conste en todo tiempo lo firmé yo, el racionero Francisco Martín García, archivista en 8 de febrero de 1686. Licenciado Francisco Martín García [rubricado]”. Creo que esta anotación sustituye a otra apenas ya visible en la parte superior de la cubierta en pergamino del libro y que parece haber contenido datos sobre la procedencia del volumen y su fecha de copia<sup>7</sup>.

En 1661, se inscribió en el folio 1r del libro el nombre del organista Antonio Brocarte, “maestro de los mozos de coro, que Dios guarde muchos años”, seguido de un emblema de “Victor”. Brocarte había sido nombrado organista de Segovia en junio de 1655, sucediendo al fallecido Francisco Correa (1584-1654). Precisamente en abril de 1661 había dejado este puesto para marcharse como organista al monasterio de la Encarnación de Madrid. Sin embargo, solicitó volver a Segovia en octubre del mismo año, reincorporándose a su plaza, donde residirá hasta diciembre de 1676, fecha en la que es recibido como organista en la catedral de Salamanca. Actuó, en efecto, como maestro de los mozos de coro hasta que renunció al cargo en 1662<sup>8</sup>.

Hay también en la misma página dos relaciones de apellidos, copiadas de través y poco legibles, en las que podrían ser identificados, tal vez, algunos de los mozos de coro de la catedral segoviana. Hacia el medio de la página, con caligrafía muy elemental, se describe aún el contenido del volumen: “éste para motetes de todo genero”, junto a otras numerosas marcas unas más ilegibles que otras.

Dos firmas son visibles en este folio en el margen izquierdo, correspondientes a dos personajes de difícil identificación,. Por un lado “Jacinto de Espinosa”, que repite firma ampliada: “Jacinto de Espinosa de los Monteros y Cagazo” (¿?). Por otro, “Andrés López Belmar me fezid” (sic), firma que podría orientar sobre un posible copista de todo o de parte del libro, aunque la datación de la caligrafía creo que debe ser bastante tardía.

Otros dos textos de cierta extensión encabezan este primer folio. Ambos fueron ya publicados y comentados por Dionisio Preciado en 1973<sup>9</sup>, pero por su curiosidad e

<sup>6</sup> PRECIADO, Dionisio: “El pulgar izquierdo...”

<sup>7</sup> Apenas legible, se adivina aún, con importantes lagunas y dudas: “29 jullio de iv...vi a... se acabó como está este libro que / fue de la ... st (¿?) ...ta M.... Fecho en la ciudad de... sev (¿?). s. sola (¿?)”. Como puede verse, faltan los datos esenciales de fecha y lugar.

<sup>8</sup> PRECIADO, Dionisio: *Los Brocarte, ilustres organistas riojanos del siglo XVII*, Gobierno de La Rioja, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, 1987.

<sup>9</sup> PRECIADO, Dionisio: “El pulgar izquierdo...”

interés conviene transcribirlos aquí íntegramente, uno a continuación del otro, tal como aparecen en el original:

[texto 1] “Domingo seis de agosto 1617 años estuvo en S. Salvador Juan Prieto ministril hermano de Francisco Prieto el ministril de Málaga y, tratando de Páez dixo muy bien sabe pero manos de plomo, y de Juan de Cisneros el de Granada, acerca de su saber dixo absoluté que hera el hombre más hábil que se conocía en Hespaña, pero dixo también manos de plomo y que no tenía aquel melindre ni donaire de Peraça y de los que bevieron de su doctrina, y parece se confirma con el modo de tañer de su hermano pequeño Antonio de Cisneros que estaba en la cathedral por tañedor quando fui yo a la capilla real a la oposición año de 1612”.

[texto 2] “Tenía el racionero Francisco Peraza el dedo pulgar de la mano izquierda encogido el nervio de cierta enfermedad u ocasión que tuvo en él y le dieron un botón de fuego y le quedó el dedo como manco o contraecho, como lo tiene Doña María la sobrina de Biedma, y assí tenía cortedad en la dicha mano, porque lo que glosava con ella era con artificio y maña, a cuya causa hazía fealdad en los dedos de ella engarrotándolos para darles fuerça y toque. Hazíale notable ventaja Pradillo en esta mano, en soltura y agilidad y toque. Todo causado de la carencia de fuerça en los dedos, specialmente en el pulgar dicho por la causa ya referida”.

Como puede verse, ambos textos presentan temática diferente pero giran en torno a un mismo personaje, Francisco de Peraza I, ponderando sus virtudes frente a otros organistas, por un lado, y resaltando el problema físico de su pulgar izquierdo, por otro. Mucho más allá de la mera curiosidad de ambos textos, creo que merece la pena escudriñar en su contenido, ya que revelan diversos aspectos relacionados con el proceso de posicionamiento de varios eminentes organistas en el panorama andaluz de principios del siglo XVII.

### **1.1.- Los organistas Páez, Cisneros, Pradillo y Peraza en el panorama andaluz**

La escena descrita en el primer texto se sitúa en la iglesia del Salvador, a la que acude el ministril Juan Prieto el día 6 de agosto de 1617. El interlocutor de Prieto, y posterior transmisor de sus comentarios, queda en el anonimato. Sólo sabemos de él que acudió “a la capilla real a la oposición año de 1612”. En el contexto descrito por el texto, debe tratarse, sin duda, de la Capilla Real de Granada, donde se sabe que se celebraron oposiciones a organista en torno a 1612-3. No existe, sin embargo, documentación precisa de ese proceso, por la pérdida de las actas capitulares de esta institución para el periodo 1608-21<sup>10</sup>, lo que dificulta una identificación inmediata del personaje.

El testimonio del ministril Prieto se refiere a tres organistas, Juan de Cisneros, su hermano menor Antonio de Cisneros y Páez, de los que se comparan sus habilidades con referencia, al menos en el caso de los Cisneros, a Francisco de Peraza I y sus discípulos. En 1617, fecha del testimonio, Juan de Cisneros era, en efecto, organista de la Capilla Real de Granada, donde había ingresado, por segunda vez, en 1613. Antonio de Cisneros ocupó, ciertamente, una plaza de organista en la catedral granadina entre 1612 y 1616. En el contexto y fecha del documento, el Páez citado no puede ser sino Luis Páez de Malvenda, quien había accedido a la plaza de organista de la catedral de

---

<sup>10</sup> LÓPEZ-CALO, José: *Catálogo del archivo de música de la capilla real de Granada*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1994, vol. II.

Málaga en el momento en el que Juan de Cisneros, que la ocupaba desde 1607, se retiró a Granada<sup>11</sup>.

Aparte de sus estancias consecutivas, Juan de Cisneros y Luis Páez de Malvenda habían coincidido en Málaga durante las oposiciones celebradas en 1607, en las que Cisneros quedó vencedor. Páez se marchó entonces a Sigüenza, cuya organistía estaba libre desde la venida del portugués Francisco Díez a la Capilla Real de Granada en 1604, tras la muerte de Jerónimo de Peraza II.

Juan de Cisneros y Luis Páez de Malvenda habían también coincidido de algún modo en el entorno granadino, ya que ambos figuraban como candidatos a la oposición a la plaza de organista de la Capilla Real en 1604, junto a Pedro de Zafra y Jerónimo de Peraza II. Aunque se trataba ya del tercer intento de Luis Páez para ingresar en la institución, parece que al final, lo mismo que Pedro de Zafra, decidió no concurrir al exámen. Como es sabido, la oposición fue favorable, en este caso, a Jerónimo Peraza II, organista entonces de Palencia, pero que no llegó a ocupar la plaza por fallecer pocos meses después. Se supone que Juan de Cisneros habría vuelto entonces a Martos, su lugar de origen.

Como puede verse, Juan de Cisneros pudo salir airoso de tres de las cuatro oposiciones a las que concurre, siempre en el eje Granada-Málaga. Tan sólo se vió derrotado por Jerónimo de Peraza II en Granada en 1604. Muy al contrario, los esfuerzos del antequerano Luis Páez de Malvenda por situarse en alguna de las plazas cercanas a su lugar de origen fueron fallidos: lo intenta en Granada al menos dos veces (1602-4)<sup>12</sup> y también en Jaén (1608). Sale victorioso finalmente en Málaga (octubre de 1613), donde residiría hasta su muerte. En esta ocasión, el oponente derrotado sería Francisco Correa, organista de la iglesia del Salvador de Sevilla.

Como es sabido, en mayo de ese mismo año, 1613, Francisco Correa se había presentado también, igualmente sin éxito, a las oposiciones para organista de la catedral de Sevilla. Se enfrentó al ya citado Francisco Díez, entonces organista de Sigüenza, y a Francisco Pérez de Cabrera. Éste había sido discípulo de Francisco Peraza I y nombrado su ayudante en la catedral de Sevilla en 1598. Ocupó la plaza de organista interinamente tras la muerte del maestro hasta 1604, fecha en la que queda como

---

<sup>11</sup> Los datos que siguen se extraen, principalmente, de LLORDÉN, Andrés: “Notas históricas de los maestros organistas de la catedral de Málaga (1585-1799)”, *AnM*, XXII, 1967, p. 145-71; LLORDÉN, Andrés: “Maestros organistas de la colegiata de Antequera”, *AnM*, XXXIII-XXXV, 1978-1980, p. 51-79; AYARRA JARNE, José Enrique: “Sevilla en la vida y la obra del organista Francisco Correa de Arauxo”, *Boletín de Bellas Artes*, 2ª época, IX, Sevilla, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1981, p. 13-75; JAMBOU, Louis: “Algunos músicos extranjeros en Castilla”, *RMS*, V, 1982, p. 143-52; LÓPEZ-CALO, JOSÉ: *Documentario musical de la catedral de Segovia*, vol. 1. *Actas capitulares*, Universidad de Santiago de Compostela, 1990; RAMOS LÓPEZ, Pilar: *La música en la catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII: Diego Pontac*, Granada, Diputación Provincial, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994; SUÁREZ-PAJARES, Javier: *La música en la catedral de Sigüenza, 1600-1750*, Madrid, ICCMU, 1998; SUÁREZ MARTOS, Juan María: “Juan Sanz y Joseph Sanz, músicos aragoneses en la catedral de Sevilla”, *NASS*, XX, 2004, p. 157-92.

<sup>12</sup> No queda claro si el Francisco Páez que oposita en 1603 al magisterio de capilla de la Capilla Real de Granada era este Francisco Páez de Malvenda o Francisco Páez Dávila (también llamado Dávila Páez) que llegó a ser maestro de capilla de las Descalzas Reales en Madrid y que falleció en 1618, según DE VICENTE, Alfonso: “Dávila Páez, Francisco”, *DMEH*, 4, p. 413. Lo cierto es que la coincidencia de nombres entre estos personajes supone no pocos problemas de identificación cuando ambos confluyen en torno a las instituciones musicales de Antequera, Granada y Málaga.

asistente de Pedro de Pradillo, citado en el segundo texto de Segovia. Poco más tarde, en 1618, Francisco Correa se enfrentará también, como único contrincante, al último gran Peraza, Francisco II, en las oposiciones de la catedral de Toledo. Allí volverá a ser derrotado.

Según lo expuesto, creo que puede afirmarse que los organistas Juan de Cisneros, Luis Páez de Valvenda, Francisco Díez y Francisco Correa formaron una terna de rivales que, junto a los Peraza y sus discípulos Pedro de Pradillo y Francisco Pérez de Cabrera, se disputaron las más importantes plazas de organista del sur peninsular, en un intento de situarse profesionalmente de acuerdo con sus intereses. En función de los resultados, y aparte de sus capacidades, el apellido Peraza debió jugar un importante papel en aquel proceso, teniendo en cuenta el prestigio mítico de Francisco de Peraza I, que debió beneficiar, desde luego, a sus discípulos directos, tal como lo afirma Francisco Pacheco en su elogio: “aunque sus discípulos, por serlo, ocuparon los mejores [puestos] de las iglesias de España”<sup>13</sup>. En un segundo rango, Juan de Cisneros, fuesen las que fuesen sus habilidades y no siendo discípulo de Peraza, según se deduce del testimonio de Prieto, consiguió acceder pronto a puestos relevantes en Granada y Málaga. En rivalidad con Cisneros, Luis Páez no conseguiría establecerse en el sur hasta 1613, según se ha dicho. Finalmente, ocupadas las plazas de Granada, Málaga y Sevilla, a Francisco Correa no le quedará sino optar a la plaza de Toledo en 1618, inalcanzable por la presencia allí del último de los Peraza.

Una prueba concluyente del ambiente de máxima rivalidad existente entre Francisco Correa y Francisco Peraza II la presenta el testimonio de varios de los testigos interrogados para el expediente de limpieza de sangre de éste, instruido por la catedral de Toledo en 1633:

“Y allí [en Sanlúcar de Alpechín o Sanlúcar la Mayor] vio a un organista de San Salvador de Sevilla, llamado fulano Coreas, el cual, a la sazón, trataba de ser opositor a la ración de órgano de esta santa iglesia de Toledo, y pareciéndole que el que mayor daño le haría en su pretensión sería el dicho pretendiente [Francisco Peraza II], comenzó a tratar de desacreditarle, procurando dar a entender que había tenido madre no limpia; lo qual le dijo a este testigo el dicho comisario, escandalizado del mal modo de proceder del dicho Coreas”<sup>14</sup>.

En el mismo expediente, otro testigo ratifica este hecho:

“Supo que el licenciado Francisco de Correa, organista de San Salvador de Sevilla, procuró dar otra madre diferente a la dicha Juana Bautista al pretendiente [Francisco Peraza II]”<sup>15</sup>.

En términos parecidos testifica el organero Diego López Montero en el expediente de limpieza de sangre de Francisco de Peraza II instruido en 1617:

“[...] Y así mismo sabe que un organista que está en San Salvador desta ciudad que se dice Francisco Correas que se quiere yr a oponer a la dicha ración que está baca en la Santa Yglesia de Toledo, que fue también criado del racionero Francisco de Peraça, le es mui contrario al

<sup>13</sup> PACHECO, Francisco: *Libro de declaración de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Sevilla, 1599, manuscrito. Ed. facsímil de Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes, Sevilla, Excma. Diputación Provincial, 1985. Sobre esta cuestión, también el capítulo Correa, I.1.

<sup>14</sup> Comentado en PRECIADO, Dionisio: “En torno al organista Francisco de Peraza I (1564-1598) y a su tiento de medio registro alto de tono I”, *NASS*, XIV, 2, 1998, p. 299-311.

<sup>15</sup> PRECIADO, Dionisio: “En torno al organista Francisco de Peraza I (1564-1598) y a su tiento...”

dicho Francisco de Peraça, y lo sabe porque a echo grandes diligencias en Sanlúcar de Alpechín para que una Ysabel Bautista que está en Sanlúcar de Alpechín confiese el no ser madre del dicho Francisco de Peraça y a llebado testigos y escribano para ante quien lo declare y por ello los quisieron maltratar en Sanlúcar y no consiguieron lo que intentaron”<sup>16</sup>.

En cualquier caso, la diferencia de edad entre Francisco Correa y Francisco de Peraza II, unos doce años, y el hecho de que éste hubiese salido de Sevilla en 1598, cuando contaba sólo dos años de edad, para ir con su tío Jerónimo a Toledo, induce a pensar que esta rivalidad se basaba más en la simple reputación del apellido Peraza que en una relación profesional continuada u ocasional entre ambos personajes. Todo ello a no ser que ambos hubieran tenido ya la ocasión de encontrarse en alguna otra oposición celebrada en los años previos. Quizá en la Capilla Real de Granada, en Sigüenza o en Murcia, en las oposiciones celebradas en 1613.

Ignoramos en qué momento se le ofreció a Francisco Correa la posibilidad de ocupar la prebenda de Murcia, según él mismo manifiesta en 1624<sup>17</sup>, pero es muy probable que esto ocurriera precisamente en 1613, cuando Luis Páez de Malvenda, que la había ocupado desde 1611, se trasladó a la catedral de Málaga tras derrotarle en las oposiciones. Así, es probable que Francisco Correa, atento a los movimientos de sus contricantes, hubiese seguido concurriendo a cuantas ocasiones de provecho se ofrecieran, con el ánimo de situarse en una plaza de mayor prestigio y mayor renta que la del Salvador de Sevilla. Fue seguramente el aumento de salario que se le reconoce “por la eminencia de su arte”, a petición propia y aduciendo “las ventajas que hace a muchos de los organistas que tañen las yglesias cathedrales del Reino”<sup>18</sup>, más cierto grado de frustración, el argumento que acabó finalmente con esas aspiraciones. Esto ocurre en 1624, cuando su proyecto editorial, la *Facultad orgánica*, debía de estar ya en marcha. Al final, su itinerario profesional se vería forzado hacia destinos probablemente inesperados: Jaén en 1636 y Segovia en 1640, alejándose inevitablemente de los primeros centros de interés.

El siguiente cuadro (tabla 1) refleja, a modo de resumen, la panorámica expuesta sobre el proceso de posicionamiento de los principales organistas del panorama andaluz durante el periodo 1599-1620, con especial interés en los puntos de confluencia relacionados con oposiciones a los principales centros: las catedrales de Sevilla, Málaga y Jaén, así como la Capilla Real de Granada. Como podrá verse, el año 1613 representa un momento crucial en ese proceso de posicionamiento. A título orientativo, se indican también los años y lugar de nacimiento y muerte de los candidatos, cuando son conocidos.

<sup>16</sup> Archivo Capitular de Toledo, ACT, FELS-622, fol. 3.

<sup>17</sup> CEA GALÁN, Andrés: “Francisco Correa de Arauxo: nuevos documentos sobre su vida y entorno en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla”, *NASS*, XXII, 2006, p. 77-95.

<sup>18</sup> CEA GALÁN, Andrés: “Francisco Correa de Arauxo: nuevos documentos...”.



Tabla 1: Proceso de posicionamiento de organistas del entorno andaluz, 1599-1620.									
	Luis Páez de Malvenda	Juan de Cisneros Martos?	Antonio de Cisneros	Francisco Díez Portoalegre	Pedro Pradillo Zaragoza	Francisco Pérez de Cabrera Aragón ca. 1580	Jerónimo Peraza II Sevilla 1577	Francisco Peraza II Sevilla 1596	Francisco Correa Sevilla 1584
1599						Sevilla suplente	Palencia		Sevilla* S Salvador
1600									
1601	Antequera*								
1602	CRG				Sevilla*	Sevilla			
1603	MC CRG?	Martos		Sigüenza		Sevilla suplente			
1604	(CRG)	CRG		CRG* ¿Avila?			(CRG*) Palencia +1604		
1605				¿Sigüenza?					
1606		Gcat*							
1607	Malaga	Malaga*							
1608	Jaén								
1609	Sigüenza*			Sigüenza					
1610								Toledo ayudante	
1611	Murcia*			Sigüenza					
1612			Gcat*						CRG?
1613	Málaga*	CRG*		Sigüenza* Sevilla	Sevilla +1613	Sevilla*			Málaga Sevilla CRG? Murcia?
1614								(Palencia)	
1615				Segovia					
1616								(Avila*)	
1617			¿?						
1618								Toledo*	Toledo
1619				CRG*					
1620								(Jaén)	
	Málaga +1645	CRG +1628		CRG +1639		Sevilla +1641		¿+1636?	Segovia +1654

CRG Capilla Real de Granada \* Victoria en oposición MC Oposición a maestro de capilla  
Gcat Catedral de Granada (\*) Plaza ganada no ocupada ¿? Destino posible o desconocido  
SevS Sevilla, San Salvador ( ) Nombramiento no ocupado

## I.2.- El testimonio del ministril Prieto

Juan Prieto ha debido conocer, lo mismo que su hermano Francisco, que reside en Málaga como ministril, tanto a Juan de Cisneros como a Luis Páez de Malvenda en el entorno musical de la catedral malacitana. Su testimonio transmite, por tanto, una información de primera mano, basada en la experiencia, que el interlocutor recoge y transcribe, creo que no sin cierta satisfacción.

Los comentarios de Juan Prieto sobre Cisneros son elocuentes: “que hera el hombre más hábil que se conocía en Hespaña”, para afirmar luego, sin embargo, que tenía “manos de plomo”. La expresión, que no necesita ser explicada, también califica a Páez: “muy bien sabe, pero manos de plomo”. Todo ello se remacha con la alusión a las virtudes del estilo de Peraza, que Cisneros no posee: “y que no tenía aquel melindre ni donayre de Peraça y de los que bevieron de su doctrina”. Se deduce de aquí que Juan de Cisneros no había sido discípulo de Francisco de Peraza I, lo que explicaría, según Prieto, sus carencias en ese sentido. No queda clara, sin embargo, la alusión al hermano menor de Juan de Cisneros, Antonio de Cisneros, que había sido organista en la catedral de

Granada, en efecto, entre 1612-1616. Creo que se le considera aquí en el mismo rango que a su hermano y recibiendo los mismos calificativos, aportados esta vez no por Prieto sino por el mismo copista, que le conoció cuando acudió a la oposición granadina de 1612.

Los elogios de Prieto hacia las maneras de Peraza ratifican, desde luego, la excepcional descripción que de su arte hizo Francisco Pacheco en el *Libro de declaración de verdaderos retratos*<sup>19</sup>. Aquí se le llama “padre y maestro desta arte” y se le califica de “singular e insigne en el modo de tañer”, de manera que “afirman doctas personas que fue inimitable su música”. Uno de los elementos ponderados por Pacheco en la interpretación de Peraza era que poseía “tanta velocidad y destreza en las manos que executava en el monacordio quanto se le ofrecía a la fantasía”, aspecto éste en las antípodas de la expresión “manos de plomo” usada por Prieto. La referencia a los discípulos por parte de Pacheco es también muy aguda: “Fue tan eminente en la tecla que ningún discípulo suyo le pudo imitar en el aire, espíritu i profundidad de música”, a pesar de ser generalmente reconocidos por haber heredado aquel melindre y donaire, según nos dice el ministril.

Todo ello forma uno de los escasísimos testimonios críticos sobre el arte de los tañedores de los siglos XVI y XVII que poseemos en España y nos ayuda a establecer determinadas jerarquías en el arte de la interpretación de tiempos pasados. A partir de estas jerarquías, creo que sería interesante penetrar algo más en el ambiente de rivalidad y en los procesos de posicionamiento de los organistas de este periodo en las principales iglesias españolas. A partir de ahí, falta igualmente un estudio detallado de las rutas de acceso a los principales centros y la definición de los circuitos profesionales castellanos que, arrancando de las parroquias locales, acababan bien en la catedral toledana bien en la Capilla Real de Madrid, como destinos finales del ascenso profesional<sup>20</sup>. Estos y otros aspectos deberán ser abordados en otro momento y lugar.

### **I.3.- El pulgar izquierdo de Peraza**

El segundo texto anotado en el libro de polifonía nº 6 del archivo de la catedral de Segovia fue también dado a conocer, como dijimos, por Dionisio Preciado<sup>21</sup>. Como se puede comprobar, este segundo testimonio, por contraste, plantea el defecto de Francisco de Peraza I en el pulgar de la mano izquierda y los vicios derivados de éste en su forma de tañer.

Resulta curioso que alguien con semejante merma pudiera ser, al mismo tiempo, tan aventajado tañedor, hasta alcanzar el rango mítico que se deriva de los testimonios que hemos comentado. Visto desde esta óptica, tal vez haya que considerar que lo inimitable del arte de Peraza radicaba más bien en aquel “aire, espíritu i profundidad de música”, que dice Pacheco, asociadas al donaire y melindre descritos por Prieto, y no en la velocidad de ejecución, al menos por lo que respecta a la mano izquierda. Es interesante resaltar cómo el texto de Segovia no duda en asegurar que “hazíale notable ventaja

<sup>19</sup> PACHECO, Francisco: *Libro de declaración de verdaderos retratos...* Para un comentario sobre este texto, véase Correa, I.2.

<sup>20</sup> Sobre esta cuestión, JAMBOU, Louis: “Los músicos de tecla en tiempos de Felipe II: viaje entre lo aldeano y lo cortesano”, *RMS*, XXI, 2, 1998, p. 453-76.

<sup>21</sup> PRECIADO, Dionisio: “El pulgar izquierdo...”

Pradillo en esta mano, en soltura y agilidad y toque”, colocando aquí, por una vez, al discípulo por encima del maestro.

No cabe duda de que quien escribió este testimonio no sólo debió de conocer a Peraza y a Pradillo sino que, familiarizado con los elementos del toque en el órgano, les habría visto tañer muy de cerca en repetidas ocasiones.

Pero, antes de pasar adelante, me parece de interés recordar aquí otro testimonio en el que la mano izquierda de Peraza vuelve a aparecer de algún modo. Se trata de un texto de fray Alejandro del Barco redactado en 1788 referido a doña Ana Centurión y Córdoba, hija del marqués de Estepa, comentado ya en otro lugar<sup>22</sup>:

“Esta señora supo con tanta perfección la latinidad que explicaba los más difíciles lugares de Tito Livio, Salustio, Cornelio, Tácito, Virgilio, Horacio y Marcial. Fue tan diestra en escribir que el Señor Felipe II quiso ver una materia escrita por su mano. Y en tocar el órgano fue tal su destreza, especialmente en la mano izquierda, que pasando por Estepa el racionero de Sevilla Pedraza, organista de aquella Santa Iglesia, admiró su habilidad y le suplicó le permitiese que le diese una lección, para poder gloriarse de que la había dado a la persona que con mayor ventaja tocaba en España aquel instrumento”.

El texto transmite un acontecimiento ocurrido unos dos siglos atrás, en el que se nos presenta a Francisco de Peraza I de visita en la ciudad de Estepa, oyendo tañer a doña Ana Centurión en el órgano, probablemente en la misma casa de los marqueses, y admirando su destreza, precisamente, en la mano izquierda. Aunque el texto de carece de ambigüedad, parece lógico suponer que la lección la hubiera impartido Peraza a doña Ana, y no al revés.

Quedan así delimitados los ámbitos de virtud y defecto de los aventajados organistas del sur peninsular de finales del siglo XVI y principios del XVII. Sólo nos queda ahora intentar determinar quién fue el personaje que nos transmitió estos testimonios por medio de las anotaciones marginales del manuscrito segoviano.

#### **I.4.- El autor de las anotaciones**

Tomando en consideración todo lo expuesto anteriormente, lanzo como hipótesis más que probable, con respecto al primer texto, que el testimonio de Juan Prieto hubiese tenido lugar en la iglesia colegial del Salvador de Sevilla<sup>23</sup>, donde habría concurrido para actuar como ministril en la festividad de la Transfiguración del Señor, celebrada tradicionalmente con gran solemnidad en aquel templo cada 6 de agosto, con el

<sup>22</sup> DEL BARCO, fray Alejandro: *La antigua Ostippo y actual Estepa. Copia puntual de varias lápidas y otros vestigios romanos de la antigua Ostippo y apuntaciones de otras noticias de los otros tiempo medio y último que pueden servir para una historia completa de dicha villa*, manuscrito, 1788, Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Edición, introducción y notas de Alejandro Rezio Veganzones, Estepa, 1994, pg. 195. Doña Ana Centurión y Córdoba casó con D. Diego de los Cobos y Luna. Fue hija de doña María Fernández de Córdoba y de Juan Bautista Centurión, segundo marqués de Estepa, natural de Génova. Habría fallecido, al parecer, en 1625. Para una genealogía del marquesado de Estepa, <http://www.grandes.org.uk/historia/gzas/estepa.htm>. Ver también capítulo Correa, I.3.

<sup>23</sup> Y no en la parroquia del Salvador de Segovia, como propone Preciado. PRECIADO, Dionisio: “El pulgar izquierdo... Por mi parte, ya adelanté esta hipótesis en CEA GALÁN, Andrés: “Cantar al órgano..., que es recogida favorablemente por RUIZ JIMÉNEZ, Juan: *La librería de canto de órgano...* p. 138.

concursos de músicos ajenos a su capilla<sup>24</sup>. El interlocutor, por tanto, no podría ser otro sino el organista Francisco Correa, rival de Cisneros y Páez en aquel periodo, al tiempo que familiar de Francisco Peraza I y de Pedro Pradillo. Correa reflejaría ambos testimonios, para perpetua memoria, en un libro que, como parte de su equipaje, viajará más tarde hacia Jaén y Segovia.

Desgraciadamente, falta la documentación precisa que pueda corroborar esta hipótesis, especialmente los expedientes de la oposición a la Capilla Real de Granada en 1612, que deberían contener el nombre de Correa como candidato, prueba que despejaría toda duda sobre el autor de las anotaciones en el libro de Segovia.

Por otra parte, hay que considerar que el nombre de Juan Prieto no aparece en la documentación relativa a los músicos de la colegiata del Salvador de Sevilla. Su aparición en aquel escenario debió de ser puntual, para una festividad que era, junto con la de la Virgen de las Aguas, propia de aquel templo. Los pagos correspondientes a los músicos de fuera que acudían a estas celebraciones se consignaban para cada año de forma genérica y sin nombres concretos en la documentación administrativa de aquella iglesia<sup>25</sup>, lo que impide situar a Prieto en aquel escenario con total certeza.

Hay que admitir también que una comparación de los caracteres caligráficos de las anotaciones del libro de Segovia con los autógrafos conocidos de Correa no me parece del todo concluyente, aunque haya perfiles muy semejantes en estos documentos. En cualquier caso, el autor de los textos parece el mismo que también escribió el índice del volumen.

Creo que resulta sugerente pensar que Correa hubiese podido reflejar en estos textos su pequeña victoria moral sobre sus contrincantes, Cisneros y Páez, a partir del testimonio de otro profesional que los conoce y valora negativamente. Éste parece ser el trasfondo del testimonio del ministril Prieto y la justificación de su inscripción en un libro para uso de la capilla de música.

Quede pues abierta, por ahora, esta vía de investigación, a la espera de nuevas evidencias documentales en uno u otro sentido.

## II.- El *Ossana* de Lobo en cifra

La versión en cifra del *Ossana in excelsis* se encabeza con la leyenda “Alfonsi Lupi. Resolutio”. Desde el punto de vista gráfico presenta algunas peculiaridades que conviene reseñar.

El original usa un pentagrama idéntico a los trazados para la polifonía en el resto del libro. Creo que este formato para la cifra, relativamente pequeño, no posibilita una

<sup>24</sup> Sobre la capilla de música de la colegial del Salvador de Sevilla, CÁRDENAS SERVÁN, Inmaculada: *El polifonista Alonso Lobo y su entorno*, Universidad de Santiago de Compostela, 1987; GUTIÉRREZ CORDERO, Rosario: *La música en la colegial del Salvador*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2008. La información dada por Gutiérrez Cordero debe completarse necesariamente con CEA GALÁN, Andrés: “Francisco Correa de Arauxo: nuevos documentos sobre su vida y entorno en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla”, *NASS*, XXII, 2006, p. 77-95.

<sup>25</sup> Archivo Diocesano de Sevilla, Colegial del Salvador, Cuentas de fábrica, legajo 127, fol. 150ss.

lectura directamente del libro por parte de un grupo de ministriles. Esto refuerza mi hipótesis de que el ejemplo hubiese tenido sólo una finalidad pedagógica o compositiva, con el fin de mostrar la resolución del canon.

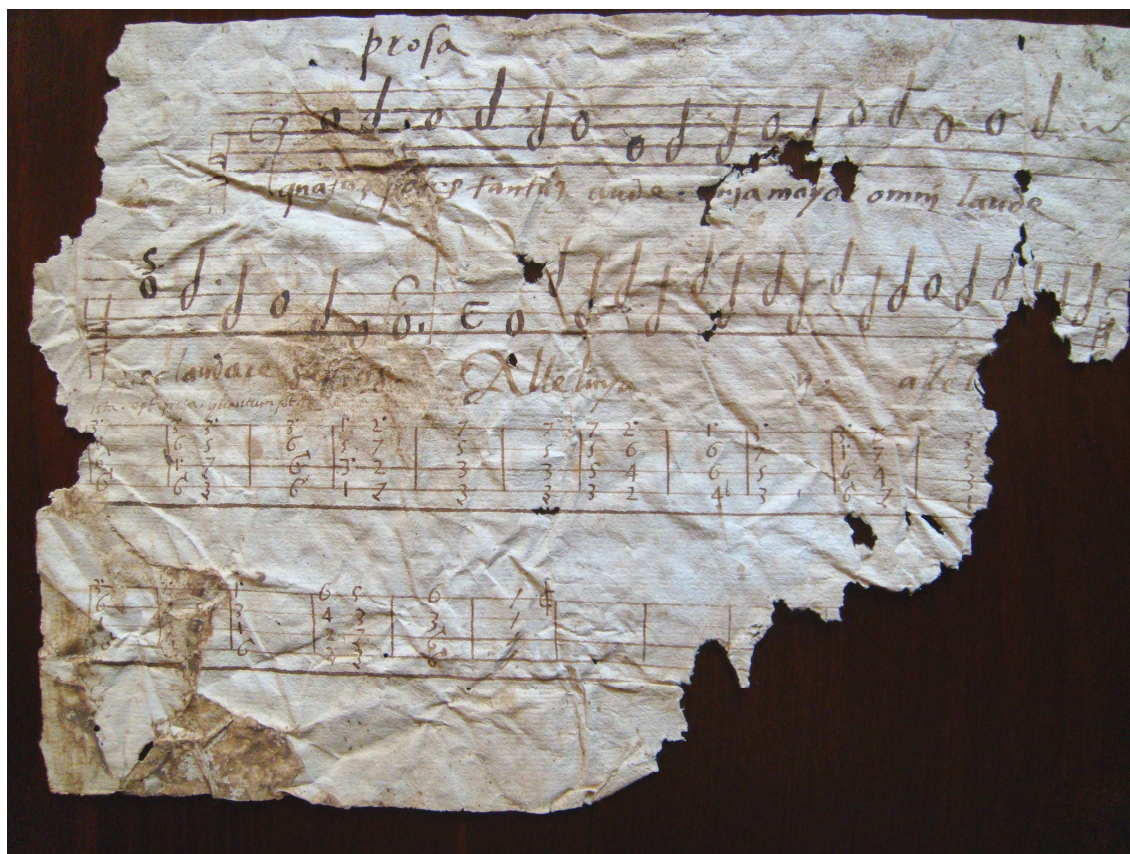
La copia presenta al comienzo los dos signos mensurales (O y  $\Phi$ ) que corresponden a las partes de bajo y tenor. Al tratarse de un ejemplo en compás ternario, el original coloca ligaduras sistemáticamente en dar, estar y alzar de cada compás, reproduciendo fielmente los valores del original polifónico, lo que hace innecesario el uso de figuras de canto de órgano sobre la pauta.

Se aprecia también una singular grafía para las notas agudas. El característico punto se coloca una vez al lado derecho de la cifra y en alguna ocasión al izquierdo. Cuando se trata del tiple, el punto va, casi sin excepción, sobre la cifra y no al lado.

No encuentro más elementos dignos de mención en este ejemplo. Su interés reside en ser, probablemente, un testimonio de cifra manuscrita del entorno de Francisco Correa, aunque dudo que se trate en este caso de un autógrafo. Es imposible de determinar, por ahora, la fecha en la que se realizó esta resolución del canon de Alonso Lobo, que el índice del volumen no reseña expresamente.



**CARRIÓN**



Ilustr. 1: Fragmentos de Carrión (A). Prosa *Quantum potes*.



## FRAGMENTOS DE CARRIÓN

Manuscrito

Localización: Monasterio de San Zoilo, Carrión de los Condes.

Signatura: Sin signatura

Datación: ca. 1650

Según cuenta Ismael Fernández de la Cuesta en un artículo publicado en 2001<sup>1</sup>, gracias a los trabajos de excavación llevados a cabo durante el proceso de restauración y rehabilitación del monasterio benedictino de San Zoilo en Carrión de los Condes (Palencia), pudo ser localizada una serie de documentos en papel, “con signos de variados usos higiénicos”, entre los que se encontraban algunos fragmentos musicales. Dos de esos documentos, que presentan notación de cifra hispana para tecla, son los que nos interesan aquí<sup>2</sup>.

### I.- La prosa *Quantum potes*

El primer documento (A) es una hoja de papel apaisado de 15x21 cm., con la esquina inferior derecha perdida y diversas lagunas causadas por manchas y roturas (ilustración 1). En la parte superior, puede leerse la voz del tiple, en clave C2<sup>a</sup>, de la segunda estrofa de la secuencia *Lauda Sion*, a la que sigue, en la parte inferior, una versión del mismo verso a cuatro voces en cifra para tecla. Esta versión está encabezada por la leyenda “ista est prosa quantum potes” y reproduce la misma línea del tiple en la voz superior<sup>3</sup>. En el reverso de la hoja se presenta lo que parece ser la voz del tiple de un villancico en castellano, no identificado (ilustración 2).

La copia se realiza utilizando pentagramas trazados para la voz, convenientemente virgulados, de los que se usan sólo las cuatro líneas superiores. La cifra no usa signos de ligadura, ni figuras de canto de órgano sobre la pauta, pero espacia los acordes sistemáticamente, diferenciando en cada casilla dar y alzar, para adecuarse así al ritmo ternario que rige la voz del tiple, de acuerdo con el signo de proporción que aparece al

<sup>1</sup> FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: “Un tiento de Peraza entre papeles de San Zoilo de Carrión”, *AnM*, 56, 2001, p. 33-45.

<sup>2</sup> Tengo que agradecer al profesor Fernández de la Cuesta el haberme enviado, en carta del 13 de marzo de 2002, fotocopias de estos dos manuscritos. Igualmente, a don José Antonio Perrino, gerente de la Fundación Monasterio de San Zoilo, el haberme permitido examinar y fotografiar los documentos originales en julio de 2012.

<sup>3</sup> FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: “Un tiento de Peraza... Una descripción del formato y transcripción de la pieza en FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: “Laudes al maestro y director”, en *Libro de música. Homenaje a Ramón González de Amezúa en su 80 cumpleaños*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 2001.

principio. Se trata, por tanto, de un claro ejemplo del uso de casillas binarias en la cifra para la representación del compás ternario mensural, tal como se encuentra a veces en el *Libro de cifra nueva* y en las *Obras de música* de Antonio de Cabezón<sup>4</sup>.

Se observará también la presencia del signo  $\text{♩}$  en el último compás de la cifra, que se corresponde con el cambio a compás  $\text{♩}$  en el *Alleluya* que marca la parte vocal, justo en el punto en el que se interrumpe la copia en tablatura.

Es interesante notar también que el reparto en dos reglones de la música en el original es idéntico para la parte vocal y para la tablatura, tal vez para facilitar una lectura simultánea. Al inicio del segundo renglón, la parte vocal incluye lo que parece ser un *signum congruentiae* que podría indicar una repetición que afecta al texto “nec laudare sufficis” o la entrada de las cuatro voces en el caso de una interpretación con tiple solo al órgano.

En base a estos elementos, presento a continuación mi transcripción de la fuente de Carrión (ejemplo 1)<sup>5</sup>:

Ej. 1: Carrión de los Condes, Monasterio de San Zoilo, fragmento A. Prosa *Quantum potes*.

<sup>4</sup> Sobre esta cuestión, parte II, apartado III.1.5.

<sup>5</sup> Disintiendo modestamente de la ofrecida en FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: “Laudes al maestro y director... Las partes perdidas del original van reconstruidas entre corchetes.

Como puede verse, el estilo acórdico, en consonancias, que reproduce, sin duda, las cuatro voces originales de la prosa polifónica, así como las características de la escritura podrían orientar la datación de la pieza hacia la segunda mitad del siglo XVI o algo después. No obstante, la fecha de la copia podría situarse, tal vez, hacia los años 1650<sup>6</sup>.

Desgraciadamente la muestra de Carrión es demasiado pequeña como para sacar conclusiones sobre la utilidad práctica de la versión en cifra. Podría tratarse de una copia abreviada para uso de cantores o, más propiamente, de ministriles, como ocurre con el *Ossana* de la misa de Lobo del manuscrito de Segovia<sup>7</sup>. Sin embargo, me parece más probable que se trate de una versión de acompañamiento para el organista, sea de las cuatro voces o, más plausiblemente, del tiple solo<sup>8</sup>.

En cualquier caso, las características textuales de la prosa *Lauda Sion* parecen excluir un uso *alternatim* de este verso. A este respecto, puede ser de utilidad una comparación con la versión de la misma prosa que trae Francisco Correa en su *Facultad orgánica* de 1626<sup>9</sup>.



Ilustr. 2: Fragmentos de Carrión (A). Reverso.

<sup>6</sup> A propósito de la datación, dice Fernández de la Cuesta: “Me inclino a pensar que la copia es de fines del siglo XVII. Quizá es algo más tardía”. Personalmente, me parece una datación demasiado tardía en función tanto de los caracteres gráficos del original como de las características de la pieza.

<sup>7</sup> Véase capítulo Segovia.

<sup>8</sup> Sobre esta posibilidad, CEA GALÁN, Andrés: “Cantar Victoria al órgano. Documentos, música y praxis”, en *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies*, Javier Suárez-Pajares y Manuel del Sol (ed.), Madrid, ICCMU, 2013, p. 307-57.

<sup>9</sup> CORREA DE ARAUXO, Francisco: *Libro de tientos...*, *Prosa del Santísimo Sacramento que se canta el día de Corpus Christi, y en su octava, después de la Epítola*, fol. 199v-201v.

## II.- Una pieza de Peraza a dos tiples

El otro manuscrito de Carrión (B) es una hoja suelta de tamaño folio, de medidas aproximadas 28x19 cm., en deficiente estado de conservación (ilustración 3). Falta la esquina inferior izquierda, existiendo también lagunas en el texto por manchas y roturas en el papel. Encabezando el recto, puede leerse “quarto tono media dulçayna de Peraza a dos tiples”. La música continúa en el verso de la misma página, faltando el final de la pieza.

Fernández de la Cuesta atribuye la pieza, en base a débiles argumentos, al organista Francisco de Peraza I (1564-1598)<sup>10</sup>. La atribución es, de por sí, contradictoria, no sólo con la datación que da para el manuscrito de Carrión, “ya en siglo XVIII”<sup>11</sup>, sino con el estilo de la pieza.

Los más antiguos ejemplos conocidos de esta forma de composición a dos tiples son tres piezas de fray Joseph Perandreu (1605-1646) conservadas en el manuscrito LP30 de El Escorial<sup>12</sup>, que se unen a un temprano ejemplo a dos bajos atribuido a Sebastián Aguilera de Heredia (1565-1627) en la misma fuente<sup>13</sup>. Es cierto, no obstante, que Francisco Correa ratifica la existencia de un repertorio a dos tiples o a dos baxones a cuatro voces compuesto con anterioridad a 1626: “algunos maestros an compuesto algunos medios registros doblados, esto es, de dos tiples, y de dos baxones, para monjas, los quales por facilitarlos, los an hecho a quatro voces, pero en realidad de verdad bien se echa de ver, los inconvenientes y imperfecciones que tienen, que no son pequeños”<sup>14</sup>. Estos serían por tanto modelos defectuosos, según Correa, desde el punto de vista del ámbito, de la imitación del contrapunto en las voces acompañantes y del

<sup>10</sup> “Me quedo con la idea de que un original de este *Quarto tono media dulçayna* es atribuible a Francisco Peraza el padre, mientras no haya otras razones convincentes en contra”. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: “Un tiento de Peraza... Sobre los problemas de atribución de la obra de Peraza del manuscrito de Carrión, véase también Ajuda, III.

<sup>11</sup> “Me aventuro a pensar, no obstante, que la hoja de Carrión pudo ser escrita dentro ya del siglo XVIII”. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: “Un tiento de Peraza...”

<sup>12</sup> Real Biblioteca de El Escorial (E.E), LP30 (Ms 2187), fol. 34, 37 y 41v. Existe edición moderna sólo de la primer de estas piezas en *Antología de organistas españoles del siglo XVII*, ed. de Higinio Anglés, Barcelona, Diputación Provincial, Biblioteca Central, 1966, vol. I, p. 43-50. José Perandreu (o Pere Andreu) había nacido en Valencia en 1605 y tomó el hábito en el monasterio de Nuestra Señora de la Murta de Alcira (Valencia) en 1622. En 1636-7 aparece como “mestre de la cantoría y del horgue” de la parroquia de Albalat de la Ribera. Rechazó una propuesta para pasar como organista al monasterio de San Jerónimo el Real de Madrid, pero por obediencia al general de la Orden hubo de marchar al monasterio de San Bartolomé de Lupiana (Guadalajara) en fecha desconocida, donde falleció el 6 de octubre de 1646. La presencia de sus obras en El Escorial tal vez se deba a un contacto con fray Miguel de Santiago (1611-1674), monje escurialense que fue enviado a Lupiana. Debo estos datos a la amabilidad del profesor Alfonso de Vicente (correo del 19 de agosto de 2005). Véase también DE VICENTE DELGADO, Alfonso: *Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)*. Tesis, Universidad Complutense de Madrid, 2010, p. 693.

<sup>13</sup> *Dos vajos de 8º tono, Aguilera*. Real Biblioteca de El Escorial (E:E), LP30 (Ms 2187), fol. 80. Ediciones modernas en *Antología de organistas españoles del siglo XVII*, ed. Higinio Anglés, Barcelona, Diputación Provincial, Biblioteca Central, 1966, vol. II, p. 13-6; AGUILERA DE HEREDIA, Sebastián: *Obras para órgano*, ed. Lothar Siemens Hernández, Madrid, Alpuerto, 1978; AGUILERA DE HEREDIA, Sebastián: *L'Oeuvre d'Orgue*, II, ed. Claude Gay, La Flèche, Editions Gras, 1980, p. 25-30. En cualquier caso, esta pieza, como las demás de Aguilera, no creo que puedan ser datadas de ningún modo antes del periodo 1603-1627, que coincidiría, siendo organista de la Seo de Zaragoza, con el momento de mayor afluencia de discípulos, responsables, al fin y al cabo, de la difusión de sus obras.

<sup>14</sup> CORREA DE ARAUXO, Francisco: *Libro de tientos...*, Advertencias, punto catorce, fol. 8.

equilibrio entre éstas y las voces del solo, razón por la que recomienda su composición a cinco voces y no a cuatro<sup>15</sup>.

El testimonio de fray Pablo Nassarre, casi un siglo más tarde, es bien diferente. Al relatar la historia de la técnica del medio registro en España<sup>16</sup>, establece la invención de

<sup>15</sup> Sobre esta cuestión ver Fuentes perdidas, XIX.

<sup>16</sup> NASSARRE, fray Pablo: *Escuela música*, Zaragoza, 1723-4, parte segunda, libro III, capítulo XVII, De el orden que se ha de guardar en la execución de la música en el órgano, así en el saber executar, como en el acto, p. 472-474. Por su importancia en el asunto que aquí se discute, incluyo el texto íntegro de Nassarre, que precisará un estudio más detallado en otro momento:

“Contentábanse los antiguos con menos execución que los modernos, porque a menos trabajo conseguían el executar la música según la disposición de los órganos. No se usava el tenerlos partidos, como se inventó después, disponiéndolos de modo, que los registros no fuesen más que lo que la mitad del teclado, dividiendo en dos lo que antes era sólo uno, dispuestos así, para que la una mano pudiese tocar con el lleno del órgano, y la otra con el flautado. Y a dicha invención se siguió el inventar los organistas las obras partidas, tanto de una mano como de otra, disponiendo, que una voz que avía de tocar en el lleno, fuese toda glossada. Para la mano derecha era *tiple*, y para la izquierda era *baxo*, y la otra mano llevaba las tres voces, sirviendo como de acompañamiento a la que llevaba la glosa.

Inventada esta música partida, fue preciso que los organistas se aplicasen más al estudio para conseguir mayor execución por razón de la glossa, así en los partidos de una mano, como en los de otra, a que añadieron después los célebres maestros organistas de el passado siglo el tocar dos *tiples* con la mano derecha, y dos *baxos* con la izquierda, aumentando el trabajo de el estudio con el nuevo primor, para poder conseguir su mayor execución.

Pero ya en el presente siglo, no contentos los célebres organistas de él, con tener los órganos partidos, han procurado que se inventasen tantos registros, y tan de gusto en ellos, que es una maravilla, tan deleytable lisonja de el oído, que se lleva la atención de los oyentes este instrumento más que ninguna otra especie de música. Ya por la diversidad de ser unos compuestos de variedad de especies, y diversos diapasones, y otros de lengua también con mucha variedad por ser compuestos de diferentes proporciones, a que se ha seguido el inventar música con diferente disposición, según conviene ser executada con dichos registros, aumentando con esto el trabajo de los que estudian para poderse facilitar en tan difícil execución como es necesaria para semejante música.

Y así digo, que hasta estos tiempos no ha auido organistas que necessitaran de tanta execución, no porque no lo ayan tenido muchos de los célebres de el antecedente siglo, sino porque no la pudieron lograr por no tener los órganos en la disposición que están en éste.

En las obras partidas que usavan los antiguos, la mayor execución era con la una mano tan solamente, que era la que llevaba la *glossa*, y si era de dos *tiples* era la derecha, y si de dos *baxos*, la izquierda, porque la que llevaba los acompañamientos, como cantaban llanamente las voces, era más fácil su execución. Pero en la música que oy se practica para los registros modernos, es necesaria tanta execución en la una mano como en la otra, por usar tanto de la *glossa*, y de passos difíciles, la voz que acompaña como la principal, pues aunque sean las obras partidas, como las que practicavan los antiguos, está la diferencia en los registros, porque aquellos, las voces de los acompañamientos las tocavan con el flautado tan solamente, a fin de que se oyessen menos que la voz que llevaba la *glossa*, para que aquella brillasse.

Son mucho más armoniosas de el modo que aora se practican, así por la *glossa* que llevan los acompañamientos, como porque los registros con que se executan tienen más cuerpo de voz, y a veces poco menos que los que lleva la voz principal, diferenciándose de lo que executan la una mano a la otra, en ser, unos registros de lengua, y otros no, circunstancia que no haze menos armoniosa la música, antes bien más deleytable.

Algunos organistas que no han querido tener aplicación al uso de semejante música moderna, sienten mal de que otros la practiquen, pretextando su dictamen con dezir, que la que usavan los antiguos era más grave, y de más primor. Pero si desapasionadamente lo miran, hallarán, que no tiene fundamento su razón. Porque en quanto a lo grave, no es menos la que oy se executa por los organistas de juicio, que si uno, u otro la usa menos decente, no se haze exemplar. En quanto al primor lo tiene mucho más que la que practicavan los antiguos, ya porque es de mayor execución, y ya porque son más las imitaciones que ay con los acompañamientos.

Por su mayor execución, y velocidad de los movimientos de la *glossa*, es más deleytable, por lo qual se lleva la atención de los oyentes con singularidad, más que la antigua, y en esto se fundan para dezir que no es música grave, como si no fuera compatible el deleytar, y el ser grave, no pudiendo dexar de ser, porque es efecto que causa la armonía.

este “nuevo primor”, el de tocar “dos tiples con la mano derecha, y dos baxos con la izquierda”, como una segunda etapa evolutiva que se habría desarrollado gracias a los “célebres maestros organistas de el passado siglo”. Nassarre, que publica su obra en 1723-4, se refiere aquí, sin duda, a los maestros del siglo XVII, en una línea de ascendencia que, a través de Pablo Bruna (1611-1679), Joseph Jiménez (ca.1600-1672) y otras ramificaciones, se remontaría, muy probablemente, hasta la generación del maestro Sebastián Aguilera<sup>17</sup>.

Siguiendo siempre el testimonio de Nassarre, se puede afirmar que el desarrollo de esta forma de composición se verificaría a lo largo del siglo XVII a través de un elemento clave: el ascenso de las voces del acompañamiento a un nivel de actividad imitativa, melódica y rítmica idéntico al de las voces solistas, de las que ya no se diferencian mediante planos de intensidad sino mediante caracteres tímbricos, en los que los registros de lengüeta y otros de nueva invención, sin duda cornetas, nazardos y ecos, juegan un importante papel.

En la pieza de Carrión, es interesante constatar la notable fluidez que presentan las dos voces inferiores y su constante interacción con los dos tiples. Gracias a este movimiento, se cuentan hasta quince entradas de la mano derecha, sin que se tenga la impresión de un discurso fraccionado, precisamente por el dinamismo de las voces inferiores en la propuesta de nuevos pasos de imitación. Especialmente significativa es la sección que se inicia en el compás 97, con reminiscencias del estilo de la batalla, que se mantiene hasta el compás 121.

Teniendo todo esto en consideración, resulta manifiesto que la obra de Peraza del manuscrito de Carrión no puede corresponder a aquel estadio elemental descrito por Correa, ni al estilo basado en una mano derecha predominante, sino con el momento de desarrollo del género, en pleno siglo XVII, tal como explica Nassarre. Sin embargo, no es menos cierto que la pieza presenta unas características de estilo absolutamente originales dentro del panorama ibérico, muy alejadas tanto de los modelos de Correa como de los de Perandreu, Bruna y otros.

En base a estos elementos de juicio, creo que una atribución a Francisco de Peraza II<sup>18</sup>, activo todavía en 1636, o a alguno de los Peraza del siglo XVII<sup>19</sup> resultaría más ajustada a la realidad y más en consonancia con las características musicales y graficas del manuscrito que, por mi parte, me inclino a datar en torno a 1650.

---

Lo cierto es, como he dicho arriba, que es necesaria mayor ejecución en los organistas, para la música que oy se practica, que para la que se usó en tiempos antecedentes, en que es preciso aumentar el estudio para ser perfectos músicos en dicho instrumento”.

<sup>17</sup> Véase también, como complemento a esto, lo que se dice en Fuentes perdidas, XIX.

<sup>18</sup> Para una panorámica biográfica de este organista y de los problemas de atribución a los músicos Peraza, ver capítulo Ajuda.

<sup>19</sup> La saga de los Peraza puede tener todavía ramificaciones insospechadas. Hubo aún otros organistas Peraza activos a principios del siglo XVII en el entorno toledano apenas documentados: Juan (1605-10), Tomás (1617) y Nicolás de Peraza. Sobre esta cuestión JAMBOU, Louis: “Reflexiones y documentos sobre dinastías de maestros de capilla y organistas de los siglos XVI-XVIII”, *NASS*, XII, 2, 1996, p. 161-84. Hubo también, un fray Tomás de Peraza, monje jerónimo primo de Francisco Peraza II, según PRECIADO, Dionisio: “En torno al organista Francisco de Peraza I (1564-1598) y a su tiento de medio registro alto de tono I”, *NASS*, XIV, 2, 1998, p. 299-311. Sobre este personaje, DE VICENTE DELGADO, Alfonso: *Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la orden de San Jerónimo...* Véase también el capítulo Ajuda.





Ilustr. 3: Fragmentos de Carrión (B).  
*Quarto tono media dulçayna de Peraza a dos tiples.*

### III.- Cuestiones notacionales en los manuscritos de Carrión

La copia de la obra de Peraza presenta hasta nueve pautados por página, trazados a mano e irregulares. Desde el punto de vista de la grafía, el original no presenta

especiales características, excepto el uso de P para la pausa y de figuras de canto de órgano en posición interior que conocemos también por el *Apéndice de Ajuda* y el manuscrito Saldívar.

Como puede verse en el cuadro que sigue (tabla 1), las dos muestras manuscritas halladas en Carrión representan formas de escritura de la cifra bien diferentes. Desgraciadamente, la muestra es demasiado pequeña como para poder establecer una comparación en base a más elementos.

Tabla 1: Fragmentos de Carrión Aspectos notacionales				
	Figuras superiores	Figuras interiores	Silencios	Ligaduras
Prosa			barra inclinada	
Peraza	X	X	P	vírgula



**ADDENDA A LA *FACULTAD ORGÁNICA*  
DE LA BIBLIOTECA FERRARD**



Ilustr. 1: Biblioteca Ferrard, Bruselas. Addenda manuscrita a la *Facultad orgánica* de Francisco Correa, fol. 11.

## ADDENDA A LA *FACULTAD ORGÁNICA* DE LA BIBLIOTECA FERRARD

Manuscrito

Localización: Biblioteca privada del organista Jean Ferrard, Bruselas

Adiciones a un ejemplar de la *Facultad orgánica* de Francisco Correa (Alcalá, 1626)

Sin signatura

Datación: ca. 1640-60 (¿post 1695?)

En junio de 2009, el organista Jean Ferrard, profesor emérito del Conservatoire Royal de Bruxelles, adquirió en subasta pública un ejemplar de la edición original de la *Facultad orgánica* de Francisco Correa<sup>1</sup>. Se trata de un ejemplar no reseñado hasta el momento en los repertorios bibliográficos y su procedencia inmediata resulta desconocida. No obstante, las numerosas inscripciones textuales que presenta el impreso delatan su origen español y lo relacionan, más concretamente y con toda probabilidad, con los círculos musicales madrileños de mediados del siglo XVII.

### I.- Descripción y contenido

Tal como ocurre en el ejemplar R.14069 de la Biblioteca Nacional de España en Madrid, los tetragramas que quedaron vacíos en la impresión de la *Facultad orgánica* de 1626 se usaron posteriormente para copiar otras piezas por parte de un copista desconocido. Éste, redactó también un índice de sus adiciones en el verso del folio 26 del *Arte de cifra*, precediendo la música del primer tiento de Correa. En la tabla que sigue, se presenta una transcripción literal de este índice:

La alusión en el texto a un “organito de cinco registros” construido por Matheus (Mateo, Matthijs, Mathieu) Langhedul para la Capilla Real es noticia de gran interés, pues hasta ahora carecíamos de datos concretos sobre su actividad como constructor en España. De origen flamenco, Langhedul había entrado al servicio de la misma Capilla Real en Madrid el 1 de abril de 1592, compartiendo oficio de templador con Juan Brebos<sup>2</sup>. Más tarde, en el periodo 1599-1605, se encontrará trabajando en París, ciudad donde su padre se había asentado como organero en 1585. Desde allí, Mathieu pasará a los Países Bajos. Se le localiza a partir de 1606 construyendo nuevos órganos o realizando trabajos de reparación en Ypres, Gante, Veurne, Lieja, Saint-Omer y Bruselas, donde estuvo al servicio de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia. Más tarde, también construye y repara órganos en Anderlecht, Tongres, Amberes y s’Hertogenbosch, hasta que se pierde su pista en 1636<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Agradezco al profesor Jean Ferrard la inmediata comunicación sobre su adquisición y todas las facilidades ofrecidas para la descripción de este volumen y para el estudio de sus anotaciones manuscritas.

<sup>2</sup> Para estos datos, ROBLEDO ESTAIRE, Luis: “La música en la Casa del Rey”, en *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, Patrimonio Musical Español, Fundación Caja Madrid, Alpuerto, 2000, p. 99-193. Sobre la actividad de Langhedul, también JAMBOU, Louis: *Evolución del órgano español. Siglos XVI-XVIII*, 2 vol., Ethos música, Universidad de Oviedo, 1988, p. 27 y 145.

<sup>3</sup> Sobre la actividad de Langhedul en los Países Bajos, entre otros, *Dictionnaire des facteurs d’instruments de musique en Wallonie et à Bruxelles du IX<sup>e</sup>me siècle à nos jours*, Malou Heine y Nicolas Meeüs (ed.), Bruselas, Pierre Mardaga Editeur, 1986.

Fabordones de Santa María en los espacios que quedan [...]  
de fray Thomás de Santa María dominico

fabordón de 1º tono	fo. 41-43-45-47-49-51-56
fabor[dón] de 2º tono	fo. 56-59. En los espacios que sobraron de los tientos deste libro
fabor[dón] de 4º tono	fo. 59-63-64
un tiento de 1º tono	fo. 3-6-11-14-19-22
un tiento de 6º tono	fo. 22-26-29-33-36-39
fabordón de sexto tono	fo. 64-67
fabordón de 7º [tono]	fo. 67-70-72-75-77
fabordón de 8º [tono]	fo. 81
cláusulas de 1º tono	fo. 81-84
cláusulas de 2º tono	fo. 84-90-92
cláusulas de 3º tono	fo. 92
cláusulas de 4º tono	fo. 92-94. Tiene sus cláusulas en Elami y quarta arriba en Alamire. La de Elami es final y remisa. La de Alamire es media y sustentada.
cláusulas del 5º tono	fo. 94. Tiene sus cláusulas en Fefaut y quinta arriba en Delasolre Çesolfaut. La Fefaut es final y la de Zesolfaut media y ambas a dos sostenidas.
cláusulas de 6º tono	fo. 96-99. Tiene sus cláusulas en Fefaut grave y en Alamire y en Cesolfaut agudo. La de Fefaut es final y sostenida. La de Alamire media y remisa y la de Cesolfaut de passo y sostenida.
cláusulas del 7º tono	fo. 99. Tiene sus cláusulas en Gsolreut y quinta arriba en Delasolrre. La de Gsolreut es final y la de Delasolrre media y ambas a dos sostenidas.
cláusulas de 8º tono	fo. 102-104. Tiene sus cláusulas en Gsolreut y quarta arriba en Cesolfaut. La de Gsolreut es final y la de Cesolfaut media ambas sostenidas.

La zifra que está en las teclas de la capilla real que fue de  
el organito de çinco registros es en la primera de  
cesolfaut 16 y en la segunda me fecit Mat  
heus Languedhl 95 y son de  
letras góticas gravadas de negro  
en las mismas letras de las teclas (¿?)

batalla de Guzmán [fo.] 107

A partir de estos datos, hay que considerar que la información transmitida por el copista resulta errónea en algún punto. La fecha 1695, perfectamente clara en el texto, podría ser un error de lectura por 1595, única fecha que cuadra con la estancia de Mathieu Langhedul en Madrid. O bien, por 1605, fecha en la que el organero pudo enviar el instrumento desde su taller en París. No obstante, el texto parece referirse a un teclado “que fue de el organito de çinco registros”, lo que abre la posibilidad de que la fecha 1695 correspondiese, tal vez, a una reforma del instrumento. En todo caso, aunque no parece lógico que el copista anotase una fecha futura al hacer la transcripción, en mi

opinión, 1695 resulta una fecha demasiado tardía como *post quem* para la datación de las *addenda* del ejemplar Ferrard. Los rasgos gráficos, léxicos y gramaticales, así como el estilo de las piezas copiadas me llevan a situar la fecha de estas adiciones, como muy tarde, en torno a los años 1640-60.

Los fabordones que se copian en cifra se tomaron, en efecto, del capítulo XVI de la segunda parte del *Arte de tañer fantasía* de fray Tomás de Santamaría de 1565. Las cláusulas se extrajeron del capítulo XXVI del mismo impreso. Revisten el interés de ser una copia en cifra de los originales en notación de canto de órgano y son prueba, además, de la pervivencia de los modelos del dominico durante la primera mitad del siglo XVII.

Por su parte, en los pautados vacíos del folio 3v, se inserta el comienzo de un desconocido *Tiento de 1º tono del çiego de San Philipe*. La continuidad de la pieza se asegura mediante una llamada al final de la página: “Lo demás se prosigue fol. 6 a la buelta”. En el folio 6v, se escribe, en efecto: “Se prosigue el tiento”. Indicaciones de tenor semejante aparecen a modo de enlace entre los fragmentos de ésta y de las otras piezas copiadas en los pautados libres del libro.

Por su parte, este “çiego de San Philipe” sería, en mi opinión, algún organista invidente del Real Convento de San Felipe de Madrid, de agustinos calzados. Precisamente, este convento disponía de un órgano construido por Claudio Girón en 1596, cuyos elementos técnicos tomaban como modelo el instrumento del Palacio Real. Para esta obra, actuaron como visuradores los organistas reales Diego del Castillo y Hernando de Cabezón<sup>4</sup>. Se trata de una pieza de estilo esencialmente no imitativo, sin paso, cuyos modelos inmediatos son difíciles de establecer, con amplios pasajes glosados ora de mano derecha ora de mano izquierda.

En el folio 22v, la conclusión del tiento del “çiego de San Philipe” se indica mediante la leyenda: “Este tiento está apuntado en los espacios que an sobrado de otros tientos del mismo libro, y comienza fo. 3 y prosigue fo. 6 y fo. 11, fo. 14, fo. 19”. A continuación, se aprovecha el espacio aún disponible para copiar el inicio de otra obra: “Otro del P<sup>e</sup> fr Pedro de S. Fr<sup>co</sup> de 6 tono en los bacios que quedan de la misma suerte”.

Se trata en este caso de un tiento imitativo multiseccional que, hacia la mediación, progresa al estilo de una batalla o de una canción, con los característicos diseños de notas repetidas. No hay concordancias para esta pieza cuyo autor, fray Pedro de San Francisco, nos resulta igualmente desconocido por el momento.

Finalmente, la *Batalla de Guzmán* que se comenzó a copiar en el folio 107 quedó incompleta.

Hay, además, una serie de versos copiados en los espacios vacíos de los folios finales del libro, no mencionados en el índice. Unos son versos imitativos mientras otros responden más bien a la fisionomía de fabordones glosados o son simples cláusulas ornamentadas muy breves. La copia presenta en estos versos más errores y causa una impresión más descuidada. En realidad, ni siquiera queda clara la hilación de la secuencia de los fragmentos, al parecer, independientes.

<sup>4</sup> El contrato para la construcción de este instrumento lo publica JAMBOU, Louis: *Evolución del órgano español...*, vol. 2, doc. 109.

## II.- Aspectos notacionales

Desde el punto de vista de la notación, los añadidos manuscritos del ejemplar del profesor Ferrard presentan pocas novedades con respecto a lo que conocemos por otros manuscritos en cifra del mismo periodo. Hay, no obstante, algunas singularidades a resaltar.

Llama la atención, por ejemplo, el poco rigor con el que el copista trata la vírgula de ligadura. Está ausente la mayor parte de las veces, mientras en otras ocasiones se utiliza con el significado de pausa. Por su parte, la habitual barra inclinada de pausa nunca se usa en el tiento del “çiego de San Philipe, pero sí ocasionalmente en el tiento de fray Pedro de San Francisco.

Tampoco hay rigor en la copia en cuanto al uso de las figuras de canto de órgano sobre la pauta. Hay figuras superfluas a veces mientras se echa en falta un mayor detalle en otros lugares. Así, en muchos compases, el ritmo ha de deducirse mediante la comparación con otros pasajes semejantes.

Lo mismo es de aplicación a los puntos y vírgulas que indican las octavas junto a las cifras o a los signos de sostenido y bemol. Existen omisiones o errores fácilmente detectables. Así, por ejemplo, el tiento de fray Pedro de San Francisco omite incluso la signatura de bemol inicial.

Otra diferencia entre la copia de ambas piezas se refiere a la notación de los pasajes en proporción menor. En el tiento de fray Pedro de San Francisco se usa el **3** coronado con un semicírculo o ligadura sobre la pauta que conocemos por el impreso de las *Obras de música* de Cabezón ( 3̣ ). En la pieza del “çiego de San Philipe”, se introduce mediante el signo de proporción volado sobre la pauta siguiendo una práctica ya común en notación de canto de órgano durante el siglo XVII.

Aparte de estos detalles, la caligrafía es buena y la copia resulta fiable. Aunque ninguna de las piezas está completamente exenta de errores, éstos resultan fácilmente detectables, lo que permite una adecuada reconstrucción de las obras. No obstante, las peculiaridades notacionales de la fuente señalan más bien hacia un uso personal y privado del ejemplar.

## III.- Valoración

Como puede comprenderse por cuanto se ha dicho, el interés de estos aditamentos al impreso de Correa es mucho, al transmitirnos tres piezas de la primera mitad del siglo XVII hasta ahora desconocidas de al menos tres organistas todavía por identificar: el “çiego de San Philipe”, fray Pedro de Santamaría y un tal Guzmán.

Por su parte, la copia en cifra de los fabordones y cláusulas de fray Tomás de Santamaría constituye un ejemplo de transcripción histórica del canto de órgano a la cifra. Lamentablemente, la simplicidad de los ejemplos del dominico no permite extraer demasiadas conclusiones sobre el proceso de puesta en cifra ni suministra elementos definitivos para su interpretación. No obstante, estas copias testimonian el destino

práctico de los ejemplos de Santamaría y su utilización efectiva todavía a mediados del siglo XVII.

Desde el punto de vista inverso, la utilización de los espacios vacíos del libro de Correa para la copia de nuevas piezas resulta un testimonio de la utilización de la *Facultad orgánica* como *corpus* de música práctica todavía a mediados del siglo XVII.

Con estas anotaciones manuscritas, el ejemplar de la *Facultad orgánica* del profesor Ferrard se equipara a los originales de Correa conservados en la Biblioteca Nacional de España (R.14069) y en la Biblioteca del Palacio Real de Ajuda, ambos con importantes adiciones<sup>5</sup>.

Habrà que esperar, no obstante, a la edición de estas piezas que prepara el profesor Jean Ferrard, propietario del ejemplar, para poder proceder a un análisis más detallado de la fuente y de la música que contiene.

---

<sup>5</sup> Véanse los capítulos Ajuda y Addenda a la *Facultad orgánica* en E:Mn.





***ARTE* 1649**

ARTE  
DE  
CANTO LLANO.  
ORGANO, Y CIFRA.

IVNTO CON EL DE CANTAR SIN  
Mutanças, altamente fundado en principios  
de Arithmetica, y Musica.

POR DECRETO DE LA SAGRADA  
Congregacion Cisterciense de N. P. S. Bernardo, en los Reynos  
de la Corona de Castilla, y Leon, en su Capitulo intermedio deste  
año de 1649. le reduce vn Monge della à Methodo doctrinal,  
y breue, con muchos, y clarissimos exemplos, para ense-  
ñança de sus hijos; especialmente dedicados  
por su profesion al Culto Divino.



CON LICENCIA.

En Madrid. En la Imprenta Real. Año M.DC.XLIX.



Ilustr. 1: Arte de canto llano, órgano y cifra, 1649. Portada.

## ARTE DE CANTO LLANO, ÓRGANO Y CIFRA

Título: *Arte de canto llano, órgano y cifra, junto con el de cantar sin mutanças, altamente fundado en principios de Arithmética, y Música.*

Autor: Un monje de la congregación Cisterciense (portada) [fray Tomás Gómez]

Impresor: Imprenta Real (portada)

Lugar: Madrid (portada)

Año: 1649 (portada)

Censura: Maestro Juan Verjón, 17 de marzo de 1649

Aprobación: Fray Germán de la Serpa, 3 de mayo de 1649

Licencia: Licenciado Morales, 1 de junio de 1649

Ejemplares:

Madrid, Biblioteca Nacional, R/26582

Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, Inv.8

Roncesvalles, Real Colegiata 24-D-4-17 (2)

Castilla-La Mancha y La Rioja, Bibliotecas privadas.

El *Arte de canto llano, órgano y cifra* fue descrito primeramente por Subirá y Anglés en su *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid* de 1949<sup>1</sup>. Sin embargo, su contenido no fue objeto de particular atención hasta 1996, cuando Luis Lozano Virumbrales publica un artículo sobre esta fuente<sup>2</sup>. Al mismo tiempo, María Sanhuesa incluía referencias al tratado en su tesis de 1997<sup>3</sup> y le dedicaba su atención en un artículo aparecido en 1999<sup>4</sup>. También Virginia Florentín se refería a la fuente en una ponencia leída en 1998<sup>5</sup>. Ajeno a estas aportaciones, Miguel Bernal cree “redescubrir” este *Arte* en un artículo publicado en 2000<sup>6</sup>. No obstante, no existe ninguna edición moderna completa del tratado, aunque es consultable *on line*, a través de la Biblioteca Navarra Digital<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> ANGLÉS, Higinio y SUBIRÁ, José: *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Barcelona, CSIC, 1949, vol. II, p. 235-6.

<sup>2</sup> LOZANO VIRUMBRALES, Luis: “El último tratado español de cifra para tecla”, *Doce notas*, 3, octubre-diciembre, 1996, p. 38-43.

<sup>3</sup> SANHUESA FONSECA, María: *Estudio sobre músicos españoles del siglo XVII*. Tesis, Universidad de Oviedo, 1997.

<sup>4</sup> SANHUESA FONSECA, María: “...Laconice Scribunt: Artes de canto llano en las Ordenes Religiosas españolas del siglo XVIII”, *Ilu, Revista de Ciencia de las Religiones*, 4, 1999, p. 257-78.

<sup>5</sup> FLORENTIN GIMENO, Virginia: “Fray Pedro de Ureña: una solución a la solmisación guidoniana en 1649”, en *II Congreso Internacional sobre el Cister en Galicia y Portugal*, Orense, 1998, vol. III, p. 1321-6.

<sup>6</sup> BERNAL RIPOLL, Miguel: “Una nueva contribución a la técnica de la música de tecla antigua ibérica: unas digitaciones para órgano de 1649”, *AnM*, 55, 2000, p. 87-98.

<sup>7</sup> <https://administracionelectronica.navarra.es/binadi/busqueda.aspx> (acceso noviembre 2013).

Por lo que aquí nos compete, el interés de este impreso no sólo reside en el hecho de que incluya un “arte de cifra” sino, sobre todo, en la relación que establece, de forma implícita, entre esa cifra y el “arte de cantar sin mutanças”, su principal argumento.

## I.- La identificación del impreso

El análisis de esta fuente requiere una exposición previa de algunos detalles relacionados con el título, con los contenidos y con la autoría, que paso a presentar a continuación.

### I.1.- Títulos y contenidos

El título completo del impreso, según aparece en la portada (ilustración 1), se refiere con claridad a los cuatro capítulos o secciones de que consta el volumen, aunque usando una forma abreviada: *Arte de canto llano, [arte de canto de] órgano y [arte de] cifra, junto con el [arte] de cantar sin mutanças*. En cierto sentido, los cuatro capítulos presentan contenidos independientes, pero se presentan aquí enlazados con un propósito claramente pedagógico. Los destinatarios de estas artes son, naturalmente, “los novicios y monges principiantes” de la orden cisterciense, con la pretensión declarada de “que nadie ignore lo que en conciencia le toca saber, para no perturbar el Oficio Divino”<sup>8</sup> y, en especial, el oficio del coro, al que la comunidad se aplica durante varias horas al día.

Esto explica que, en aparente contradicción con el título que presenta la portada del original, tanto la censura de la obra, firmada el 17 de marzo de 1649 por el maestro Juan Verjón, catedrático de música de la Universidad de Salamanca, como la aprobación del volumen, dada por el trinitario fray Germán de la Serna el 3 de mayo del mismo año, lo mismo que la licencia para imprimir, otorgada en Madrid por el licenciado Alonso de Morales Vallesteros el 1 de junio, se refieran a este volumen, de forma inequívoca, como “Arte de cantar”. La misma expresión, “arte de cantar”, aparece también en la epístola que encabeza la edición<sup>9</sup> en equiparación a un “arte de rezar”. Como ambas prácticas, rezo y canto, resumen los aspectos esenciales de la dedicación del monje en el oficio de su profesión, la orientación del impreso no deja lugar a dudas sobre su condición de “méthodo doctrinal”:

“El zelo del culto de Dios, y el justo dolor de los disturbios, y yerros que en el choro se cometen por ignorancia de la Música práctica (ocasionada en parte en las mutanças que la hazen dificultosa, y en parte de nuestras continuas observancias, que ocupan el tiempo en adquirirla) nos ha movido a dar a la estampa este discurso de un monge zeloso, para que mediante la brevedad de sus reglas, el arte se facilite, y el culto de Dios se aumente”<sup>10</sup>.

Este “arte de cantar” se presenta en el impreso de dos maneras. Por un lado, como un tratado tradicional de solmisación hexacordal, semejante a tantos otros aparecidos entre los siglos XVI y XVII y destinado a aquellos ya introducidos en la teoría y práctica del canto llano; por otro, como un novedoso “Arte de cantar sin mutanças”, declaración de

<sup>8</sup> *Arte de canto llano, órgano y cifra*, La Religión a sus prelados y súbditos, fol. A2r-v.

<sup>9</sup> *Arte de canto llano, órgano y cifra*, La Religión a sus prelados y súbditos, fol. Ar-A2v.

<sup>10</sup> *Arte de canto llano, órgano y cifra*, La Religión a sus prelados y súbditos, fol. Ar.

un sistema simplificado de solmisación basado en un sistema heptacordal, especialmente indicado para aquellos novicios sin nociones musicales previas.

En el contexto teórico del siglo XVII, este “Arte de cantar sin mutanças” quedará claramente alineado en las filas de la tratadística antiguidoniana, como veremos, y, por tanto, define una línea reformadora en la práctica del canto llano. A este respecto, es significativo que Nicolás Antonio, en su *Bibliotheca Hispana nova*<sup>11</sup>, se hubiese referido al que parece ser este mismo impreso como *Reformación del canto llano*, título que muestra a las claras el verdadero asunto de que aquí se trata. Siguiendo seguramente a Nicolás Antonio, fray Roberto Muñiz cita el impreso de 1649 del mismo modo en su *Biblioteca Cisterciense Española*, publicada en 1793<sup>12</sup>. Saldoni, tomando el dato de uno o de otro, se refiere también a la *Reforma del canto llano* de Gómez, pero añade: “No hemos podido adquirir ningún ejemplar de esta obra, que creemos no ha llegado a imprimirse”<sup>13</sup>.

Sobre la base del “arte de cantar”, se incluyen en la obra otros dos capítulos adicionales: el “Arte de canto de órgano” y el “Arte de cifra”. Estos servirán “para que aprendan y aprovechen los que por obediencia, o genio se aplicaren a servir a Dios, y a la Religión, en ocupación de tanto mérito, y culto” como es el oficio de organista. Las razones para la inclusión de estos capítulos son evidentes: el órgano se considera “una de las partes inescusables, y principales en el oficio del coro; y una de las mayores faltas que se padecen, es la de organistas”<sup>14</sup>, argumento que recuerda las motivaciones ya expresadas un siglo antes por Luis Venegas de Henestrosa o fray Juan Bermudo en sus respectivos impresos.

## I.2.- La autoría

El *Arte de canto llano, órgano y cifra* se imprimió “por decreto de la Sagrada Congregación Cisterciense de N.P.S. Bernardo, en los Reynos de la Corona de Castilla, y León, en su Capítulo intermedio deste año de 1649”<sup>15</sup>, lo que indica que la edición responde a un requerimiento de la propia Orden para atender una necesidad manifiesta de carácter doctrinal y formativa entre sus miembros.

La identidad del autor del opúsculo, “un monge de la Orden de San Bernardo”, queda al descubierto a partir de diversas fuentes colaterales. Primeramente, a partir del testimonio de Andrés Lorente en *El porqué de la música* de 1672, cuando se refiere al “modo de cantar sin mutanças”:

“Hizo un tratado un religioso del Orden de Nuestro Padre S. Bernardo (cuyo nombre es, el P. Fr. Tomás Gómez, el año de 1649, sacándole a luz por cosa nueva”<sup>16</sup>.

<sup>11</sup> ANTONIO, Nicolás: *Bibliotheca hispana nova*, Madrid, Joachin de Ibarra, 1783-8, vol. II, p. 303.

<sup>12</sup> MUÑIZ, Fray Roberto: *Biblioteca cisterciense española*, Burgos, José de Navas, 1793, p. 152-3.

<sup>13</sup> SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid, Antonio Gómez Dubrull, 1881, tomo IV, p. 125-6.

<sup>14</sup> *Arte de canto llano, órgano y cifra*, fol. 18r.

<sup>15</sup> *Arte de canto llano, órgano y cifra*, portada.

<sup>16</sup> LORENTE, Andrés: *El porqué de la música, en que se contiene las quatro artes de ella, canto llano, canto de órgano, contrapunto, y composición*, Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672, fol. 49-50.

Por su parte, Nicolás Antonio atribuye la *Reformación del canto llano* publicada en Madrid en 1649 al mismo fraile cisterciense Tomás Gómez, aunque añadiendo un importante matiz: es obra de Gómez “ex schedis Petri de Ureña eusdem ordinis, ut anotavimus in istius elogio”<sup>17</sup>. Fray Roberto Muñiz, siguiendo a Nicolás Antonio, remacha este extremo cuando afirma que Gómez publicó una “*Reformación del cantollano*, obra de fray Pedro Ureña”<sup>18</sup>. En otro lugar, Muñiz afirma que fue fray Pedro de Ureña quien “dió a luz” un *Arte de cantollano* en Madrid en 1649, añadiendo que “se imprimió a solicitud del maestro fray Tomás Gómez”<sup>19</sup>.

Estos datos concuerdan con lo que el *Arte de canto llano, órgano y cifra* afirma al inicio del segundo capítulo, el “Arte de cantar sin mutanças”: “Fray Pedro de Ureña [...] cuyo es este discurso, en su *Introducción Harmónica*, aprobada de grandes maestros de España (que no dió a la estampa prevenido de la muerte)”<sup>20</sup>. Así pues, puede afirmarse que al menos este capítulo procede, de algún modo, de una obra de fray Pedro de Ureña que quedó manuscrita y que puede considerarse actualmente perdida.

Por otro lado, hay que decir que el “Arte de cifra”, cuarto capítulo del impreso de 1649, no es sino una glosa de la “declaración de la cifra” que precede a las *Obras de música* de Antonio de Cabezón, publicadas en 1578<sup>21</sup>. Especialmente significativa es la reutilización de la tabla general de valores rítmicos de *Obras de música*, sólo con algunas variantes (ilustración 2) así como la copia íntegra de los dos ejemplos, por bemol y por becuadrado, que son sin duda de la autoría de Hernando de Cabezón (ilustración 3).

La importancia de las *Obras de música* como fuente para el *Arte de canto llano, órgano y cifra* queda enfatizada por la recomendación que en el impreso de 1649 se hace de sus virtudes pedagógicas:

“La cifra impresa de Antonio Cabezón tiene dúos, y tercios para principiantes, y obras de primor, para hazer contrapunto. Importaría mucho al servicio de Dios, que la huviese en todos los monasterios, o papeles en cifra equivalentes”<sup>22</sup>.

Esta recomendación demuestra, desde luego, la vigencia de las *Obras de música* de Cabezón todavía a mediados del siglo XVII. Pero, al mismo tiempo, plantea un interrogante sobre la difusión de un impreso como la *Facultad orgánica* de Francisco Correa, que había aparecido en Alcalá en 1626. Como se dice en su lugar<sup>23</sup>, el plan pedagógico de la obra de Correa suponía un importante adiestramiento previo antes de acceder a las piezas más fáciles de la colección. Así, en sentido estricto, el impreso de Cabezón era todavía en 1649 la más reciente edición de música en circulación en territorio hispano que contenía dúos y tercios para principiantes. Esto justifica tanto su recomendación en el *Arte de canto llano, órgano y cifra* como la exclusión de la obra de Correa para ese fin en el mismo impreso.

<sup>17</sup> ANTONIO, Nicolás: *Bibliotheca hispana nova*, vol. II, p. 303.

<sup>18</sup> MUÑIZ, Fray Roberto: *Biblioteca cisterciense española*, p. 152-3.

<sup>19</sup> MUÑIZ, Fray Roberto: *Biblioteca cisterciense española*, p. 351-3.

<sup>20</sup> *Arte de canto llano, órgano y cifra*, fol. 9v.

<sup>21</sup> *Obras de música para tecla, harpa y vihuela de Antonio de Cabezón*, Madrid, Francisco Sánchez, 1578, Declaración de la cifra que en este libro se usa, sin fol. en el original.

<sup>22</sup> *Arte de canto llano, órgano y cifra*, fol. 22v.

<sup>23</sup> Véanse capítulo Correa y parte II, apartado II.1 y capítulo Correa, apartado II.4.

*Arte de Cifra.* 22

Maximas.	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Longos.	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Breues.	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Semibreues.	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Semibreues con puntillo.	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Minimas.	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Minimas sin copadas.	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Minimas con puntillo al dar.	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Minimas cō pñtillo al alçar.	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Minimas cō pñtillo y Corcheas al dar y alçar.	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Seminimas.	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Seminimas cō pñtillo y Corcheas.	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Dos Seminimas y 4 Corcheas.	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Vna Seminima y seis Corcheas.	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Ocho Corcheas.	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Diez y seis Semicorcheas.	1	2	3	4	5	6	7	8	9

Exam-

Ilustr. 2: Arte de canto llano, órgano y cifra, fol. 22.

*Capítulo Quarto Arte de Cifra.*

Exeplo de Be.	1	2	3	4	5	6	7	8	9
da	1	2	3	4	5	6	7	8	9
da	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Exon.	1	2	3	4	5	6	7	8	9
plac Be.	1	2	3	4	5	6	7	8	9
mol.	1	2	3	4	5	6	7	8	9

Ilustr. 3: Arte de canto llano, órgano y cifra, fol. 22v.  
Ejemplos de bequadrado y de bemol extraídos de Obras de música.

Por su parte, María Sanhuesa piensa que el tono empírico de las “Advertencias a los presidentes y cantor” incluidas al final del capítulo primero pueden hacer suponer que fray Tomás Gómez hubiese ejercido como maestro de coro<sup>24</sup>. Aunque esto fuese así, me parece que incluso esa parte del texto deriva, sin más, de algún libro de ceremonial o manual de coro de la Orden, seguramente impreso con antelación pero que no he podido identificar aún con precisión. En este sentido, creo pertinente llamar la atención sobre la existencia de un *Liber Processionarius sacri Ordinis Cisterciensis* que ve la luz en Madrid también en 1649<sup>25</sup>, impulsado por el mismo decreto del capítulo intermedio de la Orden de ese año, y cuya licencia de impresión coincide incluso en fecha (1 de junio) con la del *Arte de canto llano, órgano y cifra* aquí en consideración. Las coincidencias entre ambos impresos me inclinan a pensar que la edición del *Arte de canto llano, órgano y cifra* formase parte de un proyecto editorial de mayor magnitud, impulsado por los decretos de ese capítulo de 1649 de la Congregación Cisterciense, con el fin de regularizar, de forma general, las prácticas litúrgicas de la institución. En este sentido, me parece muy significativo que un ejemplar recientemente localizado de este *Liber Processionarius* hubiese sido encuadernado junto a otro del *Arte de canto llano, órgano y cifra*<sup>26</sup>, lo que viene a demostrar, a mi entender, la estrecha relación existentes entre ambos impresos.

Con todo lo dicho, y teniendo en cuenta que los capítulos dedicados al “Arte de cantar con mutanças” y al “Arte de canto de órgano” recogen, sin más, contenidos habituales en la teoría general, creo que cabe reconocer en fray Tomás Gómez, en efecto, a aquel “monge zeloso”<sup>27</sup> que obedientemente “reduze [...] a método doctrinal”<sup>28</sup> el conocimiento adquirido en beneficio de la Orden. Así, actúa más como transmisor que como autor, lo que justifica la total ausencia de su nombre en el impreso. En revancha, es la Congregación Cisterciense, la que aparece como responsable final de la edición cuando, como “la Religión”, se dirige “a sus prelados y subditos” en la epístola que encabeza el *Arte de canto llano, órgano y cifra* de 1649.

La personalidad de fray Tomás Gómez puede ser reconstruida a partir de diversas fuentes documentales<sup>29</sup>. Era natural de Coca (Segovia), habiendo profesado en el monasterio cisterciense de Nogales en 1626. Fue abad en los monasterios de La Espina, cerca de Medina de Rioseco (Valladolid) y Meyra (Lugo) y ocupó cargos de secretario, visitador y predicador general en la orden cisterciense. Fray Roberto Muñiz le define como “aficionado y diestro en la música, órgano, dibujo y letra de coro, de la que aún se conservan algunos libros en su monasterio de Nogales”, aspecto estos que explican su involucración en la edición del *Arte de canto llano, órgano y cifra*. Muñiz le considera también “estudiosísimo investigador de las antigüedades, no menos que excelente latino” y le atribuye, siguiendo a Nicolás Antonio, la conclusión de la obra *De veteris*

<sup>24</sup> SANHUESA FONSECA, María: “Gómez, Tomás”, *DMEH*, 5, p. 709-10.

<sup>25</sup> *Liber Processionarius sacri Ordinis Cisterciensis, alias D. Bernardi iussu Capituli Intermedii Regularis Observantiae Divi Bernardi P.N. in Regnis Castellae, & Legionis, anni 1649, recognitus, & correctus*, Madrid, Ex Typographia Regia, 1649. Un ejemplar existe en E:Mn, signatura M 2776. Citado por ANGLÉS, Higinio y SUBIRÁ, José: *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, vol. II, p. 25-6.

<sup>26</sup> Este ejemplar salió a la venta en el anticuario de Bernard Drichter de Baden-Baden en fechas recientes. Lleva la inscripción manuscrita “Este Processionario es de Soror Juana Vicaria de Jesús María. Escribióse esto el año de 1684”. <http://bernardrichter.com/urena1.htm> (acceso agosto 2013).

<sup>27</sup> *Arte de canto llano, órgano y cifra*, La Religión a sus prelados y subditos, fol. Ar.

<sup>28</sup> *Arte de canto llano, órgano y cifra*, portada.

<sup>29</sup> Fundamentalmente, MUÑIZ, Fray Roberto: *Biblioteca cisterciense española*, p. 152-3.



*monachatu & regulis monasticis*, iniciada por Vivar, y que sería publicada en Lyon en 1662, como también una *Regla de San Benito* en castellano, impresa en 1647. Fray Tomás Gómez “murió el año de 1668 en el monasterio de Monserrat en Cataluña, en el que se hallaba ocupado en negocios de mucha importancia por comisión del Consejo de Aragón”, según Muñiz. Eso asuntos los relató el propio fray Tomás Gómez en su *Relación de la visita al Real Monasterio de Valldigna*, documento recientemente publicado por la Universidad de Valencia<sup>30</sup>.

Por su parte, la personalidad de fray Pedro de Ureña puede ser apenas dibujada a partir del texto de fray Tomás Gómez en el *Arte* de 1649. Era “lego de cogulla, hijo de nuestro Real Monasterio de la Espina, ciego a nativitate, ingenio excelente, y consumado músico”<sup>31</sup>. Muñiz señala también su nacimiento en Nava del Rey y su profesión en La Espina en 1585<sup>32</sup>. Por lo que se sabe, sus enseñanzas serían transmitidas no sólo a través de Gómez sino especialmente a través del erudito Juan Caramuel de Lobkowitz (1606-1682), uno de los personajes clave en la difusión del sistema heptacordal en el panorama musical de mediados del siglo XVII, según se verá. El mismo Caramuel, en su *Architectura civil recta y obliqua* de 1678<sup>33</sup>, afirma que hacia 1620 Ureña estaba ya en posesión de las licencias pertinentes para imprimir un libro *De astronomia* y otro *De astrologia*, obras que pueden considerarse perdidas, lo mismo que la *Introducción Harmónica* en la que se basa el *Arte de canto llano, órgano y cifra* de 1649.

## II.- El *Arte de cantar sin mutanzas*

Como se ha dicho arriba, la declaración del “Arte de cantar sin mutaças” constituye el eje principal del impreso de 1649, tanto por su aspecto renovador en el panorama de la práctica musical de su tiempo como por su proyección posterior en la teoría musical. Sin duda, la propuesta de erradicación de la práctica de las mutanzas mediante la adición de una séptima voz musical al hexacordo tradicional implica el posicionamiento de este impreso en las filas de la teoría y la práctica de orientación antiguidoniana.

El estudio de esta orientación, como el estudio de propuestas claramente antiboecianas, nos conduciría a través de interesantes vías de exploración intelectual, teórica, estética, pedagógica y notacional que, aun situándose al margen de la práctica general, pueden considerarse esenciales para la comprensión de la evolución del sistema musical en su conjunto. Pero, por desgracia, falta por hacer en España un estudio sistemático de estas propuestas “heterodoxas”, lo mismo que un análisis detallado de su radio de influencia<sup>34</sup>.

<sup>30</sup> VV.AA.: *En el reino extraño. Relación de la visita del Real Monasterio de Valldigna: autobiografía, vida cotidiana y lucha política en la España de Carlos II*, Valencia, Universidad, 2008.

<sup>31</sup> *Arte de canto llano, órgano y cifra*, fol. 9v.

<sup>32</sup> MUÑIZ, Fray Roberto: *Biblioteca cisterciense española*, p. 351-3.

<sup>33</sup> CARAMUEL LOBKOWITZ, Juan: *Architectura civil recta y obliqua*, Vigevano, 1678, fol. 132.

<sup>34</sup> Mientras tanto, en un ámbito general, MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino: *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, 1880-2 y MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino: *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, 1883-9. Pero, sobre todo, en el ámbito musical, LEÓN TELLO, Francisco José: *Estudios de Historia de la Teoría musical*, Madrid, 1962 y LEÓN TELLO, Francisco José: *La teoría española de la música en los siglos XVI y XVII*, Madrid, CSIC, 1974.

Centrándonos aquí en la cuestión del “cantar sin mutanzas”, en ausencia de la *Introducción Harmónica* de fray Pedro de Ureña, son los textos de fray Tomás Gómez y de Juan Caramuel de Lobkowitz, junto a otras referencias documentales, los que nos permiten esbozar las claves de una corriente renovadora cuyo cauce se perfila a lo largo de la primer mitad del siglo XVII.

## II.1.- Ureña, Gómez y Caramuel *versus* Guido de Arezzo.

Un elemento de base fundamental en los discursos de Pedro de Ureña, Tomás Gómez y Juan Caramuel es la consideración del cantar sin mutanzas no como una novedad sino como la restauración de una práctica perdida con la instauración del sistema hexacordal derivado de las propuestas formuladas por Guido de Arezzo en su *Micrologus* de los años 1026-8. En este sentido, es altamente significativo el extenso título dado por Caramuel a la versión castellana de su *Nova Musica*, que imprime en Roma en 1669:

“Arte nueva de música inventada año de DC por S. Gregorio el Grande, Monje de nuestro P. S. Benito, y despues Pontífice Máximo. Desconcertada año de M.XII por Guidon Aretino, Religioso de la misma Orden, y Músico excelente en su tiempo. Restituida a su primera perfeccion año de M.DCXX por Fr. Pedro de Ureña, Monje Cisterciense, Hijo de nuestro Real Monasterio de la Espina. Reducida a este breve Compendio año de M.DCXLIV por I[uan] C[caramuel], Religioso del mismo Monasterio. Es nueva en este siglo, por haber sido tanto tiempo ignorada. Haze demonstración, que toda la Dotrina de la Mano es superflua. Persuade, que es vana, y fingida la división del Canto en el de naturaleza, bequadrato, y bemol; porque no hay sino un solo modo de cantar. Enseña a solmizar sin mutanzas, y concluye, que la Música de Guidon Aretino, no es otra cosa, que un ingenioso y muy trabajado desacierto. Dedícase à nuestro R.mo P. Maestro F. Miguel de Fuentes, General de la Orden de Cister en España, Catedrático de Visperas de la Universidad de Salamanca, &c. Con licencia de los superiores. En Roma, por Fabio de Falco, año de MDCLXIX”<sup>35</sup>.

La vuelta a los sistemas preguidonianos sintoniza, naturalmente, con el espíritu de “reforma del canto llano” que impregna a estos autores y que deriva, en último extremo, de postulados salidos del Concilio Tridentino. En ese contexto reformador, la vuelta a las fuentes gregorianas aparece como un requisito indispensable, no sólo por lo que respecta a la autenticidad de las melodías, sino también por lo que respecta al marco técnico y teórico en el que tales melodías surgen.

Como es sabido, el aparente conflicto en el sistema guidoniano nace de la necesidad de conciliar dos estructuras de diferente base numérica: la hexacordal, que define las seis voces (ut, re, mi, fa, sol, la), frente a la naturaleza de la gama diatónica que define el modo en la música occidental, y que está constituida por los siete signos del diapasón (G, A, B, C, D, E, F). A partir de aquí, resulta necesario establecer una diferenciación entre el concepto de *signo*, de posición absoluta y que define cada uno de los grados de la gama, y *voz*, cuya posición relativa viene determinada por la situación del semitono diatónico, nombrado siempre como “mi-fa” independientemente del signo sobre el que se asiente. Es la movilidad de la estructura interválica “mi-fa” la que define el concepto de *mutanza* dentro del ámbito de las estructuras modales establecidas, al forzar el transito entre hexacordos de propiedades distintas que se agrupan en torno a las tres

<sup>35</sup> CARAMUEL LOBKOWITZ, Juan: *Arte nueva de música, inventada año de 600 por San Gregorio, desconcertada año de 1026 por Guidon Aretino, restituida a su primera perfección año de 1620 por fray Pedro de Ureña*, Roma, Fabio de Tolco, 1669.

*deducciones de natura, bemol y becuadrado*. Todo ello, además, dentro de un estricto ámbito de 20 puntos diatónicos que define los límites de la gama completa, también llamada *Gamut* o *mano*, en alusión a la mano guidoniana. Esta figura, que representa el asiento de los 20 signos del ámbito en las coyunturas de la mano, constituye una herramienta básica del sistema, lo que explica su omnipresencia en la tratadística musical<sup>36</sup>.

Ni que decir tiene que el sistema hexacordal presenta total congruencia en sí mismo, con una eficacia probada para la definición, la transmisión y la enseñanza del sistema musical a través de los siglos. Al estar basado en un principio interválico relativo, el sistema presenta, además, especiales virtudes para la generación de los mecanismos de transposición dentro del ámbito de la música modal. Todo ello explica la unánime aceptación y la pervivencia del sistema hexacordal en la teórica y práctica musicales hasta bien entrado el siglo XVIII. Por ello, hay que considerar que el abandono definitivo del sistema hexacordal en favor del heptacordal correría paralelo al del establecimiento de los sistemas tonales, en un proceso gradual que se verificará a lo largo de los siglos XVII y XVIII<sup>37</sup>.

En la práctica, la definición del sistema sin mutanzas supone la adición de una séptima voz a la base hexacordal, de modo que, mediante la equiparación de las bases numéricas del sistema, se llegue a una total identificación de los conceptos signo y voz y al uso de una sola propiedad. Desde el punto de vista nominal, los puntos del sistema pueden recibir entonces la antigua nomenclatura alfabética reservada a los signos, las sílabas propias de las voces con la adición de una séptima variante o, simplemente, un nuevo sistema gráfico y fonético de siete elementos que se repitan para cada diapasón. Como es sabido, la primera de estas opciones sería la preferida en el ámbito germánico y anglosajón, mientras los países latinos se sujetaban a la fórmula del *Ut re mi fa sol la* suplementado con una séptima sílaba. Finalmente, las variantes de nueva invención gozarían de poca fortuna, quedando como meros testimonios del proceso de cambio.

En el *Arte de canto llano, órgano y cifra* de 1649 se propone un arte de cantar sin mutanzas basado en las siete voces *ut, re, mi, fa, sol, la, ni*. El monosílabo *ni* se toma por similitud con *mi*, por estar situado a distancia de semitono de *ut* como *mi* lo está de *fa*<sup>38</sup>. No obstante, estas voces pueden cantarse por dos propiedades, de bemol y de becuadrado, de donde derivan los siete signos: Ffaut, Gsolre, Alami, Bfabeni, Csolut, Dlare y Enimi. Hay, por tanto, sólo dos deducciones, asentadas sobre el *ut* de Ffaut y sobre el *ut* de Csolut, que, al pertenecer a propiedades contrarias, no pueden mezclarse, por lo que se elimina la necesidad de proceder según el sistema de mutanzas<sup>39</sup>.

El texto señala que la propuesta de cantar según sólo dos deducciones fue insinuada por Francisco de Montanos en su *Arte de música theórica y práctica* de 1592<sup>40</sup>, aunque afirma que sólo fray Pedro de Ureña la llevó a término. De hecho, al final del capítulo

<sup>36</sup> Para una exposición clara y completa del sistema hexacordal recomiendo, entre otras, la de OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma: *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo*, Kassel, Reichenberger, 2000, p. 104-20.

<sup>37</sup> Sobre esta cuestión, entre otros, LESTER, Joel: *Between modes and keys: German theory, 1592-1802*, Pendragon Press, 1989.

<sup>38</sup> *Arte de canto llano, órgano y cifra*, fol. 9v-10r.

<sup>39</sup> *Arte de canto llano, órgano y cifra*, fol. 15v-16r.

<sup>40</sup> MONTANOS, Francisco de: *Arte de música theórica y práctica*, Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1592, *Arte de canto de órgano*, fol. 6v.

segundo se incluye un colofón bajo el título “Insinúase otro modo de cantar sin mutanzas”<sup>41</sup>, en el que se progresa en la que parece ser la idea original de fray Pedro: el ayuntamiento de una sola voz a cada signo. De este modo, los siete signos se nombrarían Gut, Are, Bmi, Cfa, Dsol, Ela y Fni o bien Fut, Gre, Ami, Bfa, Csol, Dla y Eni, según se tomaran de la propiedad de becuadrado o de la propiedad de bemol, progresando a partir de una sola deducción.

Como puede observarse, estas propuestas avanzan de forma evidente hacia la definición de un sistema heptacordal con eliminación de las mutanzas, pero mantienen el tradicional concepto de propiedad y deducción. Existe aquí, por tanto, una diferenciación todavía clara entre los conceptos signo y voz.

Finalmente, el texto presenta una sugerencia para el que se iniciase en este arte de cantar sin mutanzas: “Ayudará mucho para encomendar a la memoria el orden de las voces [...] juntar la primer letra del A, B, C, con la primera voz de la escala musical, la segunda letra con la segunda voz, &c”<sup>42</sup>. Sólo esta propuesta nos devuelve, en efecto, a la notación alfabética anterior a la época de Guido, de modo que la letra capital que representa al signo pueda llegar a suplir el uso de sílabas para las voces.

Como apostilla, el *Arte* de 1649 añade la observación de “un curioso” no identificado: “Pudieran (a lo menos en canto llano) las siete voces tener figuras diversas, con que distinguir el ut del re, &c. (y en tal caso superfluas eran reglas, y claves, como lo son en la cifra del órgano)”<sup>43</sup>. Como puede verse, la sugerencia relaciona de forma manifiesta este nuevo arte de cantar sin mutanzas con los sistemas de tablatura aquí en discusión, a los que hay que reconocer un tronco común, no sólo en la notación alfabética preguidoniana sino, sobre todo, en su consideración del sistema musical diatónico como un conjunto de elementos en base siete.

A pesar de todo, y sorprendentemente, el texto “reducido” de fray Tomás Gómez no hace mención alguna a los escritos de Juan Caramuel sobre la cuestión del cantar sin mutanzas. Como se sabe, Caramuel había profesado en el real monasterio cisterciense de La Espina en 1625, siendo allí discípulo del mismo fray Pedro de Ureña y, probablemente, compañero de fray Tomás Gómez<sup>44</sup>. En sus escritos sobre música, de enorme alcance y poco difundidos aún actualmente, Caramuel se mostrará defensor a ultranza de los sistemas de solmisación basados en las siete sílabas según el diseño de fray Pedro de Ureña, de quien se considera deudor y a quien no duda en atribuir el hallazgo.

Dentro de la extensa producción literaria, lingüística, científica, filosófica y teológica de Juan Caramuel, aparecen referencias al sistema heptacordal, sobre todo, en *Ut, re, mi, fa, sol, la, bi: Nova musica* (Viena, 1645), *Ferdinandus Tertius* (Viena, 1647), *Arte nueva de música* (Roma, 1669), *Mathesis biceps vetus et nova* (Campagna, 1670) y

<sup>41</sup> *Arte de canto llano, órgano y cifra*, fol. 16v-17v.

<sup>42</sup> *Arte de canto llano, órgano y cifra*, fol. 17v.

<sup>43</sup> *Arte de canto llano, órgano y cifra*, fol. 17v.

<sup>44</sup> Para una biografía de Caramuel, VELARDE LOMBRAÑA, Julián: *Juan Caramuel: vida y obra*, Oviedo, Pentalfa ediciones, 1989. También BELLAZI, Pietro: *Juan Caramuel*, Vigevano, Opera Diocesana Buona Stampa, 1982.

*Architectura civil recta y obliqua* (Vigevano, 1678), además de en su manuscrito *Musica* o *Harmonica encyclopaedia* conservado en el Archivo Capitulare de Vigevano<sup>45</sup>. Las dos propuestas heptacordales de Caramuel aparecen resumidas ya en 1649 por Charles de Visch en su *Bibliotheca Scriptorum Sacri Ordinis Cisterciensis*, a partir de la información suministrada por el propio autor<sup>46</sup>. Por un lado, un sistema de claro contenido emblemático, sobre las sílabas *Fer di nan dus ter ti us* en honor al emperador del Sacro Imperio Romano Germánico Fernando III de Habsburgo (1608-1657), al parecer sin más trascendencia. Por otro, un sistema basado en las voces del hexacordo, con adición de la sílaba *Bi*, sistema que se corresponde con el que Ureña debió fijar en torno a 1615<sup>47</sup>. Según el texto de Visch, “admissa est & practicatur nova haes Musica praeter Monsserratensia Monasteria, in S. Crucis Abbatia, & etieam in aliis Coenobiis, ubi summam Juvenes facilitate & faelicitate instituuntur”<sup>48</sup>. La abadía de Santa Cruz a la que se refiere el texto debía ser el monasterio benedictino Heilingenkreutz de Viena, para el que Caramuel habría hecho imprimir de forma expresa su *Ut re mi fa sol la bi* en torno a 1646<sup>49</sup>. Por su parte, el monasterio de Montserrat que se cita no es el de Cataluña sino, con total certeza, el cenobio benedictino afiliado a éste fundado en Praga, donde Caramuel había sido nombrado abad a finales de 1646 o principios de 1647, o el de Viena, asimismo bajo su jurisdicción. El hecho de que Caramuel perteneciese a la orden cisterciense no fue obstáculo para que el emperador Fernando III, de quien dependía el nombramiento, le ratificara en ese cargo<sup>50</sup>. Esta circunstancia explica la inmediata publicación por parte de Caramuel de una nuevo arte de cantar sin mutanzas en honor al monarca, su *Ferdinantus Tertius*, ese mismo año de 1647.

En opinión de Julián Velarde Lombraña, las propuestas de Caramuel en el orden musical se inscribieron en un ámbito más amplio de reforma en el seno de la orden del

<sup>45</sup> Vigevano, Archivio Capitolare, Fondo Caramuel, IV, 6. Sobre este manuscrito y sobre el conjunto de los escritos sobre música de Caramuel, SABAINO, Daniele: “Shaping a Musical Encyclopaedia: Caramuel’s *Musica* and its sources”, en *Juan Caramuel Lobkowitz: the last scholastic polymath*, Petr Dvorak y Jacob Schmutz (ed.), Praga, Institute of Philosophy, Academy of Sciences of the Czech Republic, 2008, p. 235-55. También BARBIERI, Patrizio: “Gli ingegniosi cembali e “violiceembali” inventati da Juan Caramuel Lobkowitz per Ferdinando III (c. 1650): notizie inedite dal manoscritto *Musica*”, en *Juan Caramuel, Atti dell convegno internazionale di studi* (Vigevano, 1982), Paolo Pissavino (ed.), Vigevano, 1990, p. 91-112.

<sup>46</sup> VISCH, Charles de: *Bibliotheca Scriptorum Sacri Ordinis Cisterciensis*, Douai, 1649 (reed. Colonia, 1656), p. 182ss. De Visch presenta un cuadro de las materias objeto de atención por Caramuel en sus escritos. Entre los asuntos tratados en su “Cursus musicus” figura: “Orthologia musica: Agit de eorumdum characterum notarumque denominatione: & in tres partes subdividitur: Prima est Fer di nan dus Ter ti us, utitur istis vocalis, & compendio mirabili Artem copiosissiman tradit. Secunda Ut re mi fa sol la bi, quantum notarum nomine volumus omnino retinere. Tertia est apologetica, & complectitur nonnullas eruditas Epistolas pro & contra scriptas. Constabit ex Orthologia Artem, quae vel horam addisci possit, tot esse tricis implicatam, ut vixannis pluribus solear, totamque additione, unius Notae reduci adinere dibilem facilitatem. [Admissa est & practicatur nova haes Musica praeter Monsserratensia Monasteria, in S. Crucis Abbatia, & etieam in aliis Coenobiis, ubi summam Juvenes facilitate & faelicitate instituuntur]”.

<sup>47</sup> Según se deduce del testimonio de CARAMUEL LOBKOWITZ, Juan: *Arte nueva de música...*, “A los maestros de música”, hojas preliminares sin numerar.

<sup>48</sup> VISCH, Charles de: *Bibliotheca Scriptorum Sacri Ordinis Cisterciensis*, p. 182ss.

<sup>49</sup> Según manifiesta expresamente en su manuscrito *Musica*. SABAINO, Daniele: “Shaping a Musical Encyclopaedia...”

<sup>50</sup> VELARDE LOMBRANA, Julián: “Caramuel en Alemania y Austria (1644-54)”, *Azafea*, 1, 1985, p. 129-83.. La Abadía de Santa Cruz queda sin más especificación en el texto de Visch, pero podría tratarse del importante cenobio también situado cerca de Viena.

cister en Alemania, con importantes consecuencias también en el terreno político<sup>51</sup>. Es probable que, a nivel hispano, el *Arte de canto llano, órgano y cifra* pudiese inscribirse igualmente en un movimiento renovador de mayor alcance, según insinué más arriba, relacionado con dictámenes del Capítulo General de la Orden de 1649. De un modo u otro, queda patente la importancia del monasterio de La Espina, donde residieron Pedro de Ureña, Tomás Gómez y Juan Caramuel, en la difusión del sistema de solmisación heptacordal que, pasado el tiempo, vendría a definir una nueva etapa tanto en la historia de la teoría de la música como en la historia de la pedagogía musical.

## II.2- Otros testimonios sobre el cantar sin mutanzas

La formulación del “Arte de cantar sin mutanzas” del impreso de fray Tomás Gómez de 1649 se inscribe, en realidad, dentro de una corriente general discernible en el panorama general europeo de los siglos XVI y XVII. Nos interesa esbozar a continuación los pormenores de esta cuestión.

### II.2.1.- La séptima sílaba: *Bi, Ba, Ci, Ni, Mi, Bei, Sy, Si, Za...*

Al mismo tiempo que fray Pedro de Ureña reflexiona en el monasterio de La Espina sobre los problemas de la solmisación hexacordal guidoniana, transmitiendo sus ideas a Caramuel y a Gómez, otros autores, en diferentes puntos del continente europeo, formulaban nuevas propuestas conducentes a la definición de nuevos sistemas heptacordales<sup>52</sup>.

El primer autor de quien se sabe a ciencia cierta que publicó una propuesta en este sentido fue Erycius Puteanus<sup>53</sup> (Venlo, 1574 - Lovaina, 1646). Este personaje, formado en Lovaina, Colonia y Padua, ejerció como profesor de retórica en la Schola Palatina de Milán gracias a la influencia del cardenal Federico Borromeo y sucedió a su maestro Justus Lipsius en su cátedra de la Universidad de Lovaina. Llegó a ser consejero del Archiduque Alberto e historiógrafo del rey Felipe IV, lo que le vincula absolutamente con la Corona española. En 1599 daba a la luz en Milán su opúsculo *Modulata Pallas*<sup>54</sup>,

<sup>51</sup> Sobre esta cuestión, que no podemos abordar aquí con la extensión que merece, VELARDE LOMBRANA, Julián: “Caramuel en Alemania y Austria...”

<sup>52</sup> Para las notas que siguen se usa como referencia inicial BECKER, Carl Ferdinand: *Systematisch-chronologie Darstellung der Musikalischen Literatur von der frühesten bis auf der neueste Zeit*, Leipzig, Robert Frieze, 1836, Dritte Abtheilung, Erstes Kapitel, “Schriften über, für and wider die Solmisation des Guido, nebit Vorschlägen zu ganz neuen Bezeichnungsarten”, columna 266ss, así como HUGLES, Andrew: “Solmization”, *NGD*, 17, p. 458-62. Para las referencias concretas a cada tratado, DAMSCHRODER, David y WILLIAMS, David Russell: *Music theory from Zarlino to Schenker. A bibliography and guide*, Pendragon Press, 1990. También, para una aproximación al sistema [http://en.wikipedia.org/wiki/User:Gheuf/sandbox/solmisation#bo\\_ce\\_di\\_ga\\_lo\\_mi\\_na\\_.28voces\\_belgicae.29](http://en.wikipedia.org/wiki/User:Gheuf/sandbox/solmisation#bo_ce_di_ga_lo_mi_na_.28voces_belgicae.29)

<sup>53</sup> Nombre latinizado de Hendrick van der Putten, Errijck de Put o Eric van der Putte. Para los datos biográficos y bibliográficos puede consultarse, en primera instancia, las entradas correspondientes en *NGD*.

<sup>54</sup> PUTEANUS, Erycius: *Modulata Pallas, sive septem discrimina vocum, ad harmonicae lectionis novum et compediarium usum aptata et contexta*, Milán, Ponziani, 1599. Para una lista de ejemplares conservados en bibliotecas italianas, [http://edit16.iccu.sbn.it/scripts/iccu\\_ext.dll?fn=10&i=24431](http://edit16.iccu.sbn.it/scripts/iccu_ext.dll?fn=10&i=24431). El ejemplar conservado en la Bibliotheque Nationale de France es accesible on line en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58221f/f4.image.r=.langES> (acceso octubre 2013).

en el que propone la ampliación del hexacordo guidoniano mediante la adición de la voz *Bi*. Los mismos argumentos aparecerían en sucesivas publicaciones del autor, como *Musica Plejas* (Venecia, 1600)<sup>55</sup>, *Musathena, seu notarum heptas ad harmonicae lectionis novum et facilem usum* (Hannover, 1602), cuyo apéndice *Inter Nonianum, dialogus, qui Epitome Musathenae comprehendit* se publicaría también en italiano en 1603, y *Amoenitatibus humanis* (1615), en la que se incluyó la *Musathena, sive septem discrimina vocum*.

El sistema hexacordal ampliado con una séptima sílaba aparecerá inmediatamente en la *Cartella musicale* de Adriano Banchieri (1568-1634), publicada inicialmente en Venecia en 1601 y reimpresa, con títulos diversos, en 1610, 1614 y 1623<sup>56</sup>. Aquí, la sílaba añadida recibe una doble forma, *Ba* para el bemol y *Bi* para el natural. Banchieri presenta el sistema de forma bastante atractiva:

“Seconda pratica et regola infallibile et facile spiegata dal P.D. Adriano Banchieri Monaco Olivetano, con la quale un giovinetto principiante mentre ei spende due anni in apprendere cantar le note musicali ut, re, mi, fa, sol, la co le mutazioni, quelle imparerà in termine di sei messi sicure”.

Y retoma, además, la conocida anécdota del huevo de Colón para remachar la evidencia de su propuesta<sup>57</sup>.

Pietro Cerone, al final del libro sexto de su *Melopeo* de 1613, se hace también eco de esta “nueva manera de solfear, adonde no ay necesidad de hazer mutança”<sup>58</sup>, describiendo de forma simple el mismo sistema hexacordal ampliado mediante la sílaba *Bi*: “Para solfear sin mutança, es menester añadir una sylaba a las seys ordinarias; por quanto siete son las voces que ay en el intervalo de una octava”. Presenta, además, un cuadro que, a modo de resumen, muestra la correspondencia entre dichas “siete voces, notas, o sylabas” con los puntos de la mano guidoniana, ubicadas según las correspondientes dos propiedades de bemol y becuadrado. Advierte, sin embargo, que “esta plática vale solo para cantores, y tañedores, y no para compositores”, a quienes se remite al sistema de la mano tradicional. En este marco, resulta de interés en la obra de Cerone su relato de la historia de la solmisación, desde “la mano antigua” a la mano guidoniana, donde se explica “cómo Guido Aretino aplicó las seys sylabas musicales a las siete letras Gregorianas”<sup>59</sup>.

Una variante del sistema hexacordal extendido es la que propuso Giovanni Battista Doni (1595-1647) en su *Nouvelle introduction de Musique* de 1639<sup>60</sup>. Doni, interesado

<sup>55</sup> PUTEANUS, Erycius: *Musica Plejas, sive septem notae canendi epitome Palladis modulatae*, Venecia, 1600.

<sup>56</sup> Para los detalles de estas ediciones, DAMSCHRODER, David y WILLIAMS, David Russell: *Music theory from Zarlino to Schenker...*, p. 22s.

<sup>57</sup> BANCHIERI, Adriano: *Cartella musicale nel canto figurato fermo*, Venecia, Giacomo Vicenti, 1614, p. 18. Un ejemplar de esta edición es accesible on line en [http://imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e6/IMSLP23500-PMLP53564-cartella\\_musicale\\_1614.pdf](http://imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e6/IMSLP23500-PMLP53564-cartella_musicale_1614.pdf) (acceso noviembre 2013).

<sup>58</sup> CERONE, Pietro: *El Melopeo y maestro, tractado de música theórica y práctica*, Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, libro VI, capítulo LX, p. 514-5.

<sup>59</sup> CERONE, Pietro: *El Melopeo y maestro*, libro II, capítulos XXXXIII-XXXXV, p. 268-74.

<sup>60</sup> DONI, Giovanni Battista: *Nouvelle introduction de Musique, qui montre la réformation du système ou echelle musicale, selon la méthode ancienne et meilleure*, impresa junto a *Abrégé de la matière des tons, qui monstre en peut de mot tout ce que l'auteur à traité plus amplement en plusieurs discours italiens*,

en la investigación y en la restauración del sistema musical griego, defendió primeramente la restitución del sistema tetracordal, mediante la eliminación de las sílabas *Ut* y *La* del hexacordo. Sin embargo, ha pasado a la historia precisamente por su propuesta de sustitución de la forma *Ut* por el monosílabo *Doh*, más apto para la entonación por la posición de la vocal tras la consonante, dentro del sistema heptacordal *Doh Re Mi Fa Sol La Bi*.

Pero, sin duda, una de las panorámicas más interesantes sobre la solmisación heptacordal es la que ofrece Marin Mersenne en su *Harmonie universelle* de 1636. Mersenne plantea la posibilidad de reducir a una sola las propiedades de bemol y becuadrado para llegar a “chanter sans autre muance que celle qui arrive en Bfabemi”<sup>61</sup>. Esto puede realizarse utilizando las meras letras de la mano guidoniana (A B C D E F G) “ou par telles autres lettres, syllabes, ou dictions que l’on voudra”. Se decanta por tomar, sin embargo, las voces del sistema hexacordal como base, ampliando la serie mediante otras tres sílabas: *Ci* para significar la nota a distancia de semitono inferior de *ut*, es decir, si becuadro cantando por natura; *Bi* para indicar la nota a distancia de semitono superior de *la*, o si bemol; y *Dut* para nombrar a la octava superior de *Ut*<sup>62</sup>. Reconoce, no obstante, que “l’on a desia inventé la syllabe *ni* pour le ton que suit *la*”, pero rechaza su uso por la semejanza fonética con *mi*, en contra, por tanto, del argumento que defenderá más tarde Gómez en su *Arte* de 1649. En otro lugar, el mismo Mersenne se refiere al sistema hexacordal ampliado mediante la sílaba *Za*, “inventé par le sieur le Maire”<sup>63</sup>, del que no hay, sin embargo, más constancia.

A través de Mersenne, llegamos también a las inquietudes de Christophe de Villiers (ca. 1585 - ca. 1650): “Si l’on desire un discours plus ample de la maniere de chanter sans muances, il faut prier Monsieur de Villiers, tres-excellent philosophe, & docteur en medecine, de faire part au public de ses inventions sur ce sujet, qu’il entend en perfection”<sup>64</sup>. Aunque parece que Villiers nunca publicó sus hallazgos, sus propuestas pueden ponerse en pie a partir de la correspondencia mantenida con el padre Mersenne<sup>65</sup>. Entre 1633 y 1635, Villiers parece evolucionar a partir de un interrogante sobre la necesidad de diferenciar signos y voces en la enseñanza musical:

“Ne vaudrait il pas mieux pour faciliter les enfans dans l’apprentissage de la musique imiter les instruments, lesquels souls une mesme touche, soit par bmoll, bécarré ou nature par exemple comprennent les troys syllabes de Csolfaut?”

Así, tomando el modelo instrumental, Villiers avanza desde una propuesta en la que *Mi* siempre sucede a *La*, representando el semitono diatónico que precede a *Ut*, pero sin recurrir a las mutanzas del sistema hexacordal (*Ut re mi fa sol la mi*), hasta la ampliación del sistema hexacordal mediante una nueva sílaba nombrada *Bei*. Finalmente, el sistema puede incluso simplificarse, tomando sólo la primera letra de

---

*touchant les tons ou harmonies des anciens, par lui heureusement renouvelées et remises en usage*, París, 1639. [http://www.musicologie.org/Biographies/d/doni\\_giovanni\\_battista.html](http://www.musicologie.org/Biographies/d/doni_giovanni_battista.html) (acceso noviembre 2013).

<sup>61</sup> MERSENNE, Marin: *Harmonie universelle, contenant la theorie et la pratique de la musique*, París, Sebastien Cramoisy, 1636, livre troisième, proposition XIX, p. 190-4.

<sup>62</sup> Este detalle recuerda la propuesta de Bartolomé Ramos de Pareja, según se verá más adelante.

<sup>63</sup> MERSENNE, Marin: *Harmonie universelle*, livre sixième, seconde proposition, p. 342.

<sup>64</sup> MERSENNE, Marin: *Harmonie universelle*, livre troisième, proposition XIX, p. 193.

<sup>65</sup> Todas las referencias sobre de Villiers que se citan se toman de [http://www.musicologie.org/Biographies/c/christophe\\_de\\_villiers.html](http://www.musicologie.org/Biographies/c/christophe_de_villiers.html) (acceso noviembre 2013).



cada voz, para definir algo que puede servir, más bien, como una tablatura alfabética: *u r m f s l b*.

En el intercambio con Mersenne, Villiers presenta también a éste el que describe como “la méthode de Mr. Granjan”, escribano en Sens<sup>66</sup>, y que “n’est autre que celle d’Ericus Puteanus et celle qui était en Flandre dès l’an 1547”. Según Villiers, Granjan oyó en París a un cantor flamenco entonar por las sílabas *ut re mi fa sol la sy*: “Il avait trouvé cette méthode commode, n’y ayant de nuance. Qui fut cause qu’estay de retour à Sens, il enseigne ses escholies tellement qu’en ce pays on ne chante plus autrement”<sup>67</sup>. El testimonio de Christophe de Villiers presenta, desde luego, diversos puntos de interés: sitúa la fecha de implantación del sistema heptacordal en Flandes en 1547, lo identifica con el sistema descrito por Puteanus en 1599, orienta sobre la difusión del sistema por medio de cantores flamencos en territorio francés y asegura el asentamiento del sistema en la escuela de Mr. Granjan en Sens (Borgoña) ya antes de 1633.

La fecha de 1547 citada por Villiers en su carta a Mersenne coincide con la que se da habitualmente para la apertura en Amberes de la escuela de música de Hubert Waelrant (ca. 1516-1595)<sup>68</sup>. Según testimonio de su discípulo Pierr-François Sweerts en su *Athenae Belgicae* de 1628<sup>69</sup>, Waelrant, que fue cantor en la catedral de Amberes además de compositor e impresor, extendió el sistema hexacordal mediante la adición de la sílaba *Si* antes de idear un sistema de solmisación absolutamente nuevo, basado en las sílabas *Bo Ce Di Ga Lo Ma Ni*, a las que se bautizará como *voces belgicae*.

## II.2.2.- Las voces belgicae

Las propuestas basadas en la extensión del hexacordo guidoniano no fueron las únicas que alcanzaron difusión a principios del siglo XVII. En realidad, puesto que la asignación de un nombre a cada tono se realiza de forma meramente convencional, algunos autores llegaron a diseñar otras diferentes combinaciones silábicas que, al margen de su mayor o menor originalidad y eficacia, demuestran, ante todo, una voluntad de presentar sistemas completamente nuevos, sin referencia directa al sistema guidoniano.

Entre estos sistemas heptacordales alternativos, merece especial consideración el sistema basado en las sílabas *Bo Ce Di Ga Lo Ma Ni*, también llamadas *voces belgicae* o bocedización. No está claro el origen de este apelativo, que se encuentra por vez

<sup>66</sup> El personaje no se identifica con precisión. Jean-Jacques Rousseau le llama Guilles Grand-Jean en su *Dictionnaire de la musique*, París, 1768.

<sup>67</sup> [http://www.musicologie.org/Biographies/c/christophe\\_de\\_villiers.html](http://www.musicologie.org/Biographies/c/christophe_de_villiers.html) (acceso noviembre 2013).

<sup>68</sup> Para un perfil biográfico de Waelrant, WEAVER, Robert Lee: “Waelrant, Hubert”, *NGD*, 20, p. 97-9. También SLENK, Howard: “The music school of Hubert Waelrant”, *JAMS*, XXI, 1968, p. 157ss. Para una genealogía completa de la familia Waelrant, PERSOONS, Guido: *De Orgels en de Organisten van der Onze Lieve Vrouwekerk te Antwerpen van 1500 tot 1650*, Bruselas, 1981, especialmente p. 86-7.

<sup>69</sup> SWEERT, Pierre-François: *Athenae belgicae, sive Nomenclator inferioris Germaniae scriptorum, qui disciplinas philologicas, philosophicas, theologicas, juridicas, medicas et musicas illustrarunt*, Amberes, Guillermo de Tungris, 1628, p. 350.

primera, al parecer, en la *Musica nova* de Nikolaus Gengenbach, publicada en 1626<sup>70</sup>, antes de ser recogido por Walther en su *Musicalisches Lexicon* de 1732<sup>71</sup>.

En este sistema heptacordal, las seis primeras voces sustituyen sin más, respetando la posición del semitono, a las del hexacordo guidoniano *Ut re mi fa sol la*, manteniendo incluso una correspondencia vocálica en las cinco postreras sílabas. Se añade, de nuevo, la sílaba *Ni* como séptima voz, que se llamará *Ba* o *Pa* cuando tenga que designar al bemol. La combinación silábica del sistema deriva de la frase “bani mal au d’jà dit c’est beau”<sup>72</sup>, cuya transcripción fonética simplificada da la forma *Ba Ni Ma Lo Ja Di Ce Bo*, versión invertida del mismo heptacordo.

Al parecer, el sistema había sido ya puesto en práctica por Hubert Waelrant en torno a 1547, según los testimonios de Pierre-François Sweerts y de Christophe de Villiers citados más arriba. Más tarde, alcanzaría difusión en el ámbito germánico especialmente a través de los escritos de Sethus Calvisius (1556-1615)<sup>73</sup>, Joachim Burmeister (1564-1629)<sup>74</sup> y Johannes Lippius (1585-1612)<sup>75</sup>. La *Encyclopaedia* de Johann Heinrich Alsted cita también una obra de David Mostart (ca. 1560-1615) impresa en Amsterdam en 1598, hoy perdida, en la que se describía, al parecer, el sistema de bocedización de Waelrant<sup>76</sup>. El mismo Alsted se mostraría partidario de la difusión de los sistemas heptacordales de solmisación o bocedización en diversas publicaciones aparecidas a partir de 1611<sup>77</sup>.

Pero, como no podía ser de otra manera, la aceptación del sistema de bocedización no sería unánime y, así, vendría a ser criticado, entre otros, por Hippolytus Hubmeier en una publicación de 1609<sup>78</sup>. Con todo, el *Bo Ce Di Ga Lo Ma Ni* parece haber alcanzado una importante difusión en el centro y norte de Europa, asociado, sin duda, a los sistemas educativos de las escuelas protestantes.

<sup>70</sup> GENGENBACH, Nikolaus: *Musica nova. Neue Singekunst, so wol nach der alten Solmisation, als neuen Bobisation and Bebisation*, Leipzig, 1626.

<sup>71</sup> WALTHER, Johann Gottfried: *Musicalisches Lexicon oder Musicalisches Bibliothec*, Leipzig, 1732.

<sup>72</sup> Según PERSONS, Guido: *De Orgels en de Organisten van der Onze Lieve Vrouwekerk te Antwerpen...*, p. 76, nota 42.

<sup>73</sup> CALVISIUS, Sethus: *Compendium musicae pro incipientibus conscriptum*, Leipzig, 1594, reed. 1602; CALVISIUS, Sethus: *Exercitationes musicae duae*, Leipzig, 1600; CALVISIUS, Sethus: *Musicae artis praecepta nova et facilissima, per septem voces musicales, quibus omnis difficultas, quae ex diverse clavibus, et ex diversis cantilenarum generibus, et ex vocum musicalium mutatione oriri potest tollitur*, Jena, 1612.

<sup>74</sup> BURMEISTER, Joachim: *Musica practicae sive artis canendi ratio, quamvis succinta, perspicua tamen, et usui hodierno ita accomodata, ut priscarum quibusdam documentis maxime huc facientibus, tanquam veris fixisque fundamentis innitens, toediosas de mutatione, deque aliis nonnullis rebus haud adeo necessarias praeceptiones tollendo, faciliorem canendi suppediter modum*, Rostock, 1601.

<sup>75</sup> LIPPIUS, Johannes: *Synopsis musicae novae omnino verae atque methodicae universae: In omnis sophiae praegustos parergos inventae disputatae & propositae omnibus philomusis*, Strasbourg, 1612. Para una descripción pormenorizada del sistema de Lippius, entre otros, <http://www.medieval.org/emfaq/harmony/hex4.html> (acceso octubre 2013).

<sup>76</sup> ALSTED, Johann Heinrich: *Encyclopaedia septem tomis distincta*, Herborn, 1630. El título de la obra de Mostart parece haber sido *Korte onderwysinghe van der musyk-konste*.

<sup>77</sup> ALSTED, Johann Heinrich: *Elementale mathematicum*, Frankfurt, 1611. Ver SCHULTZ, Ingo: “Alsted, Johann Heinrich”, *NGD*, 1, p. 292.

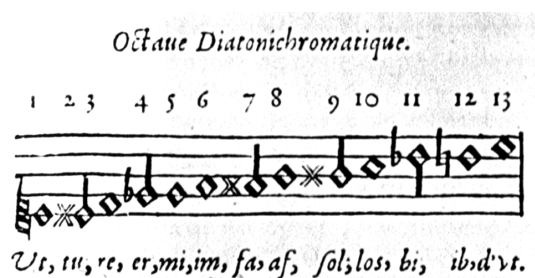
<sup>78</sup> HUBMEIER, Hippolytus: *Disputationes quaestionum illustrium, philosophicarum, musicarum, etc.*, Jena, 1604.

### II.2.3.- Otros sistemas de solmisación sin mutanzas

Partiendo de los esquemas heptacordales descritos, algunos autores pretendieron desarrollar sistemas más completos, capaces de dar respuesta también a las necesidades de la música cromática. Sin querer ser exhaustivo, señalaré algunos casos relevantes.

El ya citado Christophe de Villier parece haber ideado hacia 1635 un sistema basado en quince sílabas, reuniendo las voces guidonianas con las *voces belgicae*: *Ut re mi fa sol mi bu ce di ga lo ma b pi ut*. Esta curiosa propuesta buscaba evitar la supuesta dificultad de diferenciar nominalmente las notas de diferentes octavas<sup>79</sup>. El sistema no parece haber tenido mayor eco en autores posteriores.

Mersenne, estimulado, sin duda, por la correspondencia con Villiers fue aún algo más lejos en esta cuestión, al proponer un sistema de “octave diatonochromatique”, con trece sílabas diferentes para nombrar las trece notas de la gama cromática (ilustración 4). Y asegura que “l’on peut user de telles autres syllabes que l’on voudra pour exprimer ces 13 notes, par exemple des huit premières dictions de l’alphabet, *ab, ba, ca, ac, da, ad, af, fa, ag, ga, ha, ah, ia*, etc, puis qu’il n’importe, pourvieu que l’on puisse chanter aisément en évitant les muances”<sup>80</sup>.



Ilustr. 4: Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, 1636, Livre troisiésme des genres de la musique, p. 193.

El camino había ya sido recorrido, de forma semejante, por Daniel Hitzler (1576-1635) en su *Neue Musica* publicada originalmente hacia 1615 y reeditada en 1623 y 1628, cuando propuso un sistema de solmisación basado en trece sílabas a partir de las propuestas de Waelrant y de Calvisius<sup>81</sup>, al que se llamó “bebización”. La base del sistema es la gama alfabética (A-G) que designa aquí una escala con si bemol y mi bemol (*IA, Be, Ce, De, mE, Fe, Ge*). La nota si becuadro se denomina *Bi*, incluyendo también la variante *Mi*. El resto de notas cromáticas del sistema recibe las voces *Ci* (C#), *Di* (D#), *Fi* (F#) y *Gi* (G#)<sup>82</sup>. A pesar de su manifiesta monotonía vocálica, el sistema de Hitzler parece haber influido posteriormente en la *Musica nova* de Nikolaus

<sup>79</sup> [http://www.musicologie.org/Biographies/c/christophe\\_de\\_villiers.html](http://www.musicologie.org/Biographies/c/christophe_de_villiers.html) (acceso octubre 2013).

<sup>80</sup> MERSENNE, Marin: *Harmonie Universelle*, livre troisiésme des genres de la musique, p. 193.

<sup>81</sup> WESSELY, Othmar: “Hitzler, Daniel”, *NGD*, 8, p. 602. HIZTLER, Daniel: *Extract aus der Neuen Musica oder Sinkunst*, Nurember, 1623; HIZTLER, Daniel: *Neue musica oder Singkunst*, Tübingen, 1628.

<sup>82</sup> “Bebization”, *NGD*, 2, p. 328-9.

Gengenbach (ca. 1590-1636), publicada en 1626<sup>83</sup>, así como en la *Bericht von der vocibus musicalibus* de Otto Gibelius (1612-1682), que apareció impresa en 1659<sup>84</sup>.

## II.2.4.- A modo de recapitulación

En realidad, no hay espacio aquí para trazar una historia de la posterior evolución de todos estos sistemas ni para aludir a los múltiples intentos de reforma del sistema musical que, con puntos de partida y objetivos diversos, se han sucedido hasta nuestros días en el ámbito de la música occidental. Cada uno de ellos vivirá su momento álgido en torno a un determinado foco intelectual y será promovido por intereses no sólo musicales sino, sobre todo, estéticos, filosóficos y pedagógicos, cuando no sociales, religiosos o políticos. El éxito de tales propuestas depende siempre de un difícil equilibrio entre necesidad de la reforma y eficacia de la solución dentro de un contexto cultural amplio y de múltiples vertientes.

Tabla 1: Sistemas de solmisación heptacordal. Panorama anterior al Arte de 1649										
Author	Vita	Anno	Loco	Systema						
Waelrant	1515-1595	¿1547?	Amberes	ut	re	mi	fa	sol	la	si
				bo	ce	di	ga	lo	ma	ni
Calvisius	1556-1615	1594	Leipzig	bo	ce	di	ga	lo	ma	ni
Mustart	ca. 1560-1615	1598	Amsterdam	bo	de	di	ga	lo	ma	ni
Puteanus	1574-1646	1599	Milán	ut	re	mi	fa	sol	la	bi
		1600	Venecia	ut	re	mi	fa	sol	la	bi
Burmeister	1564-1629	1601	Rostock	bo	ce	di	ga	lo	ma	ni
Banchieri		1610-4	Venecia	ut	re	mi	fa	sol	la	ba/bi
Alsted	1588-1638	1611	Frankfurt	ut	re	mi	fa	sol	la	bi
				bo	ce	di	ga	lo	ma	ni
Lippius	1585-1612	1612	Estrasburgo	bo	ce	di	ga	lo	ma	ni
Cerone		1613	Nápoles	ut	re	mi	fa	sol	la	bi
Ureña	ca. 1565-post 1625	antes de 1615	Valladolid	ut	re	mi	fa	sol	la	ni o bi?
Hitzler	1576-1635	1615-23	Nurember	ce/ci	de/di	me/mi	fe/fi	ge/gi	la	be/bi
Granjan	¿?	antes de 1633	Sens	ut	re	mi	fa	sol	la	sy
De Villiers	ca. 1585-ca. 1650	1633-5	Sens	ut	re	mi	fa	sol	la	mi
				ut	re	mi	fa	sol	la	bei
Le Maire	¿?	antes de 1636	París?	ut	re	mi	fa	sol	la	za
Mersenne		1636	París	ut	re	mi	fa	sol	la	ni
				ut/dut	re	mi	fa	sol	la	bi/ci
Doni	1595-1647	1639	Paris	doh	re	mi	fa	sol	la	bi
Caramuel	1606-1682	1645	Viena	ut	re	mi	fa	sol	la	bi
		1647	Viena	fer	di	nan	dus	ter	ti	us
Gómez	ca. 1600-1668	1649	Madrid	ut	re	mi	fa	sol	la	ni

<sup>83</sup> RUHNKE, Martin: "Gengebach, Nikolaus", *NGD*, 7, p. 233. GENGENBACH, Nikolaus: *Musica nova. Neue Singekunst...*

<sup>84</sup> BUELOW, George J.: "Gibelius, Otto", *NGD*, 7, p. 360. GIBELIUS, Otto: *Kurtzer, jedoch gründlicher Bericht von den vocibus musicalibus*, Bremen, 1659.

El panorama descrito para la primera mitad del siglo XVII, resumido en la tabla 1<sup>85</sup>, nos permite situar el impreso *Arte de canto llano, órgano y cifra* de 1649 en un contexto de reforma tanto del canto llano como del canto de órgano cuyas reformulaciones teóricas y pedagógicas no sólo vendrían amparadas por los ideales de restauración de la *seconda prattica* sino que serían también impulsadas, sin duda, por directrices de los movimientos de la Reforma y la Contrarreforma. En este sentido, parece claro que los impresos de Burmeister, Lippius, Alsted o Calvisius, dedicados a la bocedización, además de Hitzler, se separan del resto no sólo por su nomenclatura particular sino también por el ámbito geográfico de producción y difusión. En el lado opuesto, hay que remarcar la vinculación de Puteanus a la Corona española y al cardenal Federico Borromeo, como la de Caramuel a la corte imperial de Viena, sin contar la “hispanicidad” de los impresos de Gómez y Cerone. Ninguno de éstos, pero tampoco los franceses Granjan, De Villiers, Le Maire o Mersenne, hacen mención alguna al *Bo ce di ga lo ma ni*.

Sin embargo, teniendo en cuenta que las fechas citadas sólo se refieren a la aparición de los correspondientes impresos y no a la de concreción de la idea, resulta imposible determinar, en rigor, a quien corresponde la primicia en la definición de los sistemas heptacordales de un tipo u otro. Discutir sobre ello carece además de interés, como no sea para situar las obras de Ureña, Caramuel y Gómez en una perspectiva crítica.

### II.3.- Fray Pedro de Ureña en perspectiva

Es cierto que el título del panfleto de Caramuel de 1645, *Nova musica*, puede revelar un estado de consciencia sobre la inauguración de una nueva época en la teoría y en la pedagogía musical, como había ya sucedido con anterioridad cuando Johannes de Muris (ca. 1300-ca. 1350) redactó su *Ars novae musicae*, cuando Philippe de Vitry (1291-1361) escribió su *Ars nova notandi* o cuando Guilio Caccini publicó *Le Nouve Musiche* (1601-02). Pero, ante todo, que Caramuel calificara de “nuevo” su método de solmización en 1645 sólo puede justificarse completamente por el hecho de que el sistema no se conociese en absoluto en el entorno vienés, donde se publica y al que se destina, según se dijo. De otro modo habría que aceptar que Caramuel carecía de noticias sobre la difusión de los sistemas heptacordales a través de los impresos de Puteanus, Banchieri, Cerone, Mersenne o Doni, de una parte, y de los testimonios de Waelrunt, Burmeister, Lippius, Calvisius y Hitzler, por otra, algo muy difícilmente justificable. De hecho, Caramuel cita expresamente, al menos, la *Musathena* de Puteanus de 1602 en su manuscrito *Musica*, aunque sí parece que su acceso a la obra de Mersenne fue limitado, a través de la versión reducida de la *Harmonie libri sex*, publicada en la *Cogitata physico-mathematica* de 1644 y no a través de la *Harmonie Universelle* de 1636<sup>86</sup>.

Lo que está claro es que Caramuel insiste en la preexistencia del sistema propuesto en 1645 y en su atribución a fray Pedro de Ureña en diversas ocasiones, tanto como en la aceptación y admiración que las copias del tratado de su maestro habían despertado, según dice, en Francia, Flandes, Alemania e Italia al ser mostradas<sup>87</sup>. Esto no pudo

<sup>85</sup> En esta tabla, van en cursiva las fuentes no conocidas sino de forma indirecta.

<sup>86</sup> SABAINO, Daniele: “Shaping a Musical Encyclopaedia...”

<sup>87</sup> CARAMUEL LOBKOWITZ, Juan: *Arte nueva de música*, “A los maestros de música”, hojas preliminares sin numerar.

ocurrir, seguramente, sino a partir de 1632, cuando Caramuel se traslada a los Países Bajos y, por tanto, después de que los dos principales sistemas heptacordales hubiesen sido descritos, practicados y difundidos en Europa.

El caso es tanto más curioso cuando sabemos que, a partir de 1632, el lugar de residencia de Caramuel será Lovaina, en cuya universidad se doctoraría en teología en 1638. Según se dijo, por aquellas fechas, Puteanus ocupaba una cátedra en el Collegium Trilingue de la misma ciudad y disfrutaba ya de sus cargos en la corte del Archiduque Alberto. Integrado en la vida social e intelectual de la capital brabantina, Caramuel entablaría amistad con un grupo de eruditos entre los que se encontraba, por supuesto, Erycius Puteanus<sup>88</sup>. A pesar de ello, la atribución del sistema a fray Pedro de Ureña se mantuvo intacta.

El hecho incuestionable es que Caramuel implanta y difunde el sistema heptacordal “de Ureña” al menos en los monasterios benedictinos de Viena y Praga y prevé la traducción del texto latino de su *Nova musica* al castellano, italiano, francés, flamenco y checo, según se conoce por su manuscrito *Musica*<sup>89</sup>, con vistas, sin duda, a su extensa difusión por el orbe católico<sup>90</sup>. Su defensa del sistema le llevará incluso a censurar la postura sobre este asunto de una autoridad como Athanasius Kircher y la de su discípulo Gaspar Schott, quienes, aferrados a las bases del sistema guidoniano, consideraban la incorporación de la séptima sílaba como algo superfluo<sup>91</sup>.

Queda la duda de si fray Tomás Gómez tuvo conocimiento de la publicación de la *Nova musica* de Caramuel antes de editar el *Arte de canto llano, órgano y cifra* de 1649. La correlación de fechas podría ser una mera casualidad, aunque propósito y espíritu parecen idénticos, salvando las distancias en cuanto a ubicación geográfica y situación político-religiosa entre ambos autores y ambos impresos. Lo que parece improbable, aunque no imposible, es que Gómez hubiese tenido acceso a cualquiera de las obras de Puteanus, Banchieri, Cerone, Mersenne o Doni, Burmeister, Lippius, Alsted o Calvisius que trataron el asunto del canto sin mutanzas con anterioridad. La única fuente declarada por Gómez es, una vez más, como en Caramuel, el tratado manuscrito *Introducción Harmónica* de fray Pedro de Ureña.

La situación descrita nos lleva a imaginar, primeramente, que fray Pedro de Ureña hubiese podido tener un acceso a la obra de Puteanus de 1599, algo que no casa, desde luego, con los datos que transmite con claridad Caramuel quien, conociendo personalmente a ambos teóricos, señala a Ureña como inventor del sistema heptacordal. Si, al revés, Puteanus hubiese tenido acceso al conocimiento de Ureña, habría que situar las exploraciones de éste en el campo de las mutanzas antes de 1599, algo desde luego posible si tenemos en cuenta que había profesado en el monasterio de La Espina ya en 1585, según se dijo. Pero tal conocimiento no pudo transmitirse, desde luego, por medio de Caramuel, nacido en 1606.

<sup>88</sup> PÉREZ DE LABORDA, Alfonso: *Estudios filosóficos de historia de la ciencia*, Madrid, Encuentro, 2005, p. 282.

<sup>89</sup> SABAINO, Daniele: “Shaping a Musical Encyclopaedia...”

<sup>90</sup> Se notará la ausencia en esta lista de las lenguas germánicas y norteeuropeas cuyos territorios estaban ya fuera del dominio católico.

<sup>91</sup> SABAINO, Daniele: “Shaping a Musical Encyclopaedia...”

Conviene, no obstante, poner de manifiesto un detalle a primera vista insignificante pero que tal vez pueda abrir nuevas vías de investigación en el futuro. Si Caramuel y Gómez transmiten el mismo sistema “inventado” por fray Pedro de Ureña, ¿cómo justificar que la séptima sílaba del sistema sea nombrada *Bi* por uno y *Ni* por otro? Todos los autores que definen el sistema heptacordal por ampliación del sistema hexacordal guidoniano incorporan la sílaba *Bi*, derivada, sin más, del signo B de la mano. Aparte de Gómez, sólo Mersenne se refiere a la voz *Ni*, según se dijo, desaconsejando su uso por la similitud fonética con *Mi*. Preferida precisamente por esa similitud, la voz *Ni* es la que se incorporó en el sistema de bocedización, cuyo origen se sitúa, según se dijo y aunque por referencias indirectas, en Hubert Waelrant a mediados del siglo XVI. Hay, por tanto, otras opciones a considerar en la configuración del sistema de Ureña.

Creo que la actividad de Waelrant como cantor, compositor, docente e impresor<sup>92</sup> bien pudo propiciar la difusión temprana de su sistema de bocedización por medio de cartillas semejantes en formato a las que publicará más tarde Caramuel, por ejemplo<sup>93</sup>. A lo mejor, esa difusión se produjo incluso por medio de impresos de mayores dimensiones que, hoy por hoy, nos son desconocidos, tal como ocurre, por ejemplo, con la obra de Mustart ya citada. De lo que no hay dudas, desde luego, es sobre la difusión del sistema, que retoman el mismo Mustart, Calvisius, Burmeister, Alsted y Lippius sucesivamente, en una ruta orientada hacia el norte y centro europeo a lo largo de la primera mitad del siglo XVII. ¿Hubo acaso también una difusión del sistema hacia el sur y, concretamente, hacia España que pudiese haber influido sobre las ideas de fray Pedro de Ureña? No hay respuestas por el momento a esta cuestión, pero la difusión de los probables impresos de Waelrant en España no puede descartarse en absoluto, especialmente si tenemos en cuenta el lugar de producción de éstos: la ciudad de Amberes.

Como es sabido, durante todo el siglo XVI, la importación de libros en España se encauzó a través del importante mercado de Medina del Campo, centro en el que estaban asentados de forma permanente libreros de Sevilla, Salamanca, Colonia, Venecia, Génova, Roma, Lyon y, por supuesto, Amberes<sup>94</sup>. Si los impresos de Waelrant, Mustart, Puteanus u otros llegaron a España, hay que aceptar que el monasterio cisterciense de La Espina, donde residía Ureña, enclavado a sólo doce leguas de Medina del Campo, debió de gozar de unas posibilidades de acceso inmediato a tales novedades editoriales.

<sup>92</sup> Sobre la actividad de Waelrant como impresor, WEAVER, Robert Lee: *Waelrant and Laet: Music publishers in Antwerp's Golden Age*, Harmonie Park Press, 1995.

<sup>93</sup> Para una descripción del formato de la *Nova Musica* de Caramuel, SABAINO, Daniele: “Shaping a Musical Encyclopaedia...”

<sup>94</sup> Sobre el mercado librero de Medina del Campo, entre otros, BECARES BOTAS, Vicente y IGLESIAS, Alejandro Luis: *La librería de Benito Boyer (Medina del Campo, 1592)*, Valladolid, 1992; ROJO VEGA, Anastasio: *Impresores, libreros y papeleros de Medina del Campo y Valladolid en el siglo XVII*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1994; ROJO VEGA, Anastasio: “El negocio del libro en Medina del Campo. Siglos XVI y XVII”, *Investigaciones históricas*, 7, 1987, p. 19-26. Sobre el mercado del libro con Amberes, WAGNER, Klaus: “Flamencos en el comercio del libro en España: Juan Lippeu, mercader de libros y agente de los Bellère en Amberes”, *El libro español. De libros, librerías, imprentas y lectores*, VI, Pablo Andrés Escapa (ed.), Universidad de Salamanca, p. 431-98.

Por otro lado, y más interesante aún, no conocemos cuántas personas, niños y adultos, pudieron beneficiarse de las enseñanzas de Waelrant en su escuela de Amberes a partir de 1547. Pero, sin duda, algunos de aquellos pupilos llegarían a ejercer como cantores en los Países Bajos o incluso, reclutados en las expediciones periódicas organizadas desde España, en la Corte de Felipe II<sup>95</sup>. Citaremos al menos un nombre, el de Cornelis Verdonck (1563-1625), niño cantor en la catedral de Amberes hasta 1572, cuando es traído a España para el servicio de la Capilla Real. Volvió a Amberes en 1580, al mudar la voz, para estudiar con Severin Cornet y, probablemente, con el mismo Waelrant. Si esto fue así, no puede dudarse de que, cuando Verdonck volvió a la Capilla Real española como cantor en 1584, portaba un conocimiento cierto del sistema de bodedización practicado en Flandes<sup>96</sup>.

Que el sistema alcanzara difusión o no en España a través de impresos o de la presencia de cantores flamencos es cuestión que no puede dilucidarse por el momento, pues cualquiera de las hipótesis barajadas sólo podrá ser corroborada mediante la localización de nuevos documentos. El hecho cierto es que fray Pedro de Ureña desarrolló, según testimonio de Caramuel y de Gómez, un sistema de solmisación sin mutanzas que el primero aplicó, al menos, en los monasterios benedictinos de Viena y Praga con la perspectiva de comunicarlo también, por medio de traducciones a varias lenguas europeas, a todo el mundo católico. Mientras, el segundo procuraba la instauración del sistema en los cenobios cistercienses de la provincia de Castilla. Si hubo influencias o relaciones de Ureña, Gómez o Caramuel con otros personajes preocupados por el mismo tema, de forma directa o a través de la difusión bibliográfica, es cuestión que queda en el aire por ahora. A lo mejor, sin más, la abolición del sistema de mutanzas era aspiración común en el terreno de la música práctica a la que mentes preclaras dieron solución de forma simultánea pero independiente en diferentes puntos del continente europeo en un mismo momento histórico. En realidad, que Ureña hubiese podido desarrollar su sistema en solitario no puede extrañarnos teniendo en cuenta los precedentes que sobre el arte de cantar sin mutanzas se habían dado en España a lo largo de todo el siglo XVI.

### II.3.- Los precedentes hispanos

Por su perfil abiertamente antioeciano y antiguidoniano, el tratado *Música práctica* de Bartolomé Ramos de Pareja, publicado en Bolonia en 1482<sup>97</sup>, puede ser considerado

<sup>95</sup> Para una panorámica sobre la presencia de músicos flamencos en España, sobre todo, BECQUART, Paul: *Musiciens néerlandais à la Cour de Madrid. Philippe Rogier et son école (1560-1647)*, Bruselas, Académie Royale de Belgique, 1967; *Musique des Pays-Bas anciens/Musique espagnole ancienne (ca. 1450-ca.1650)*, Actes du colloque musicologique international (Bruxelles, 1985), Lovaina, 1988; ROBLEDÓ ESTAIRE, Luis: "La música en la Casa del Rey", en *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, Patrimonio Musical Español, Fundación Caja Madrid, Alpuerto, 2000, p. 99-193.

<sup>96</sup> Para una aproximación biográfica a Cornelis Verdonck, LENAERTS, R.B.: "Verdonck, Cornelis", *NGD*, 19, p. 666.

<sup>97</sup> RAMOS DE PAREJA, Bartolomé: *De musica practica*, Bologna, Enrico de Colonia, 1482. De la obra existen dos impresiones datadas respectivamente el 11 de mayo y el 5 de junio de 1482. La primera fue impresa, al parecer, por Enrico de Colonia y la segunda por Bartolomé de Hiriberia. Se conservan ejemplares de ambas ediciones en Florencia y Bolonia. Para una aproximación a Bartolomé Ramos de Pareja y a su obra, con una selección bibliográfica, MARTÍN GALÁN, Jesús: "Ramos de Pareja, Bartolomé", *DMEH*, 9, p. 40-2 y SEAY, Albert: "Ramos de Pareia, Bartolomeo", *NGD*, 15, p. 576-7. Para una edición moderna de la obra, RAMOS DE PAREJA, Bartolomé: *Musica práctica*, ed. José Luis Moralejo, Enrique Sánchez Pedrote y Rodrigo de Zayas, Madrid, Alpuerto, 1977. Sobre el perfil



pieza clave en el proceso de reconfiguración del sistema musical occidental para la Edad Moderna. Si, por un lado, sus objeciones a la división boeciana del monocordio inauguran un itinerario que, a través de Ludovico Fogliano, Gioseffo Zarlino y Francisco Salinas, conducen a la definición de los sistemas de afinación mesotónica en la segunda mitad del siglo XVI<sup>98</sup>, su crítica al sistema hexacordal de Guido de Arezzo nos ofrece un primer testimonio histórico de la práctica de la solmisación heptacordal.

En efecto, tras su tradicional exposición de la mano y doctrina de Guido<sup>99</sup>, Ramos presenta una propuesta de solmisación basada en las ocho sílabas *Psal li tur per vo ces is tas* que abarca un diapasón completo, desde *C* hasta *c*, equiparable a la notación alfabética gregoriana *c d e f g a b c*. En el sistema existe una sola mutanza, la que se produce entre los extremos *Psal* y *tas* según se ascienda o descienda en el ámbito del diapasón<sup>100</sup>.

Con estos elementos de base, Ramos consiente en nombrar a la primera sílaba *sal*, suprimiendo la *P*, para asemejarla a *tas*, y aconseja, al cantar, suprimir todas las consonantes que siguen a las vocales en cada sílaba:

“Más, para que no resulte perturbada la pronunciación del sonido por la acumulación de letras en una sola sílaba, permitimos que al cantar quiten las letras que siguen a la vocal, si es que suponen un obstáculo; y la *p* que precede a la *s* quítese siempre, pues aquí enseñamos música y no ortografía”<sup>101</sup>.

Según estas indicaciones, la plantilla silábica de Ramos, al cantar, habría de quedar, en realidad, como: *sa li tu pe vo ce is ta*. Es decir, como una síntesis fonética articulada en torno a las cinco vocales de la sentencia original “*Psallitur per voces istas*”.

Las justificaciones de Ramos para la elección de un sistema octocordal y no heptacordal como alternativa al sistema de Guido resultan, me parece, de poco peso, al basarse de nuevo en criterios de perfección numérica y simbolismo geométrico del número ocho, frente a las supuestas virtudes del mismo tipo que se atribuyen a los números seis o siete, y a la supuesta necesidad de diferenciar la altura de los extremos del diapasón<sup>102</sup>. Pero el interés de su propuesta está, sin duda, en diseñar el sistema de solmisación a partir de la estructura instrumental, en la que cada nota encuentra su semejante a distancia de octava, formando grupos de ocho teclas, cuerdas o signos. Por esta razón, el capítulo sobre instrumentos musicales se antepone a la descripción del nuevo sistema de solmisación en la *Música práctica*:

---

antiboeciano de Ramos, GARCÍA PÉREZ, Amaya: “Música y pensamiento científico en la Edad Moderna”, en *Actas del I Congreso Internacional de Estética y Filosofía de la Música* (Universidad de Salamanca, 21-25 de septiembre de 2009), en prensa. Mi agradecimiento a la profesora García Pérez por haberme facilitado copia de su artículo antes de la publicación.

<sup>98</sup> Sobre esta cuestión, sobre todo, GOLDÁRAZ GAÍNZA, J. Javier: *Afinación y temperamento en la música occidental*, Madrid, Alianza Música, 1992 y GOLDÁRAZ GAÍNZA, J. Javier: *Afinación y temperamentos históricos*, Madrid, Alianza Música, 2004.

<sup>99</sup> RAMOS DE PAREJA, Bartolomé: *De musica practica*, tratado primero, capítulos IV y V, y tratado II, capítulos II-VI.

<sup>100</sup> RAMOS DE PAREJA, Bartolomé: *De musica practica*, tratado primero, capítulo VII y tratado segundo, capítulos I y VII.

<sup>101</sup> RAMOS DE PAREJA, Bartolomé: *De musica practica*, tratado primero, capítulo VII.

<sup>102</sup> RAMOS DE PAREJA, Bartolomé: *De musica practica*, tratado primero, capítulos VII y VIII.

“Muchos, queriendo inculcarnos esta ciencia, posponen lo que se ha de anteponer [...]. Nosotros no estimamos que deba procederse así. Antes bien, de la manera en que cada cual puede ser llevado más fácilmente de uno a otro asunto, hemos dispuesto todo ello en el orden más conveniente a la enseñanza, procurando servir a la buena inteligencia. Así pues, tras haber explicado medianamente el instrumento construido por artificio, queremos ahora hablar en detalle del natural, ordenando la elevación y deposición de la voz de acuerdo con el primero”<sup>103</sup>.

No obstante, hay que reconocer que el sistema explicado por Ramos no es más que una plantilla elemental para el adiestramiento del principiante en la entonación, limitada al ámbito de una octava (C-c) cantada por *natura*:

“Pero como hay que hacer caso al que enseña, estimamos conveniente limitar a los aprendices por ciertas leyes, de modo que les prescribimos empezar no desde cualquier letra, sino desde la c hasta la segunda c, y no tocarán el primer b, sino el segundo becuadro”<sup>104</sup>.

Cuando el canto supere la octava, se impondrá la mutación o, por decirlo de modo más claro, la sustitución de la sílaba *ta* en *sa*, lo que convierte al sistema de Ramos, *de facto*, en un sistema heptacordal:

“Pues lo que quieran cantar por nuestras voces sólo se verán obligados a hacer una mutación en cada escala, a saber: cuando el canto se eleve más allá del *c* agudo, mutaremos *tas* en *psal* y se hará así la mutación *tas psal*; y cuando quieran bajar, cambiarán *psal* en *tas*. Y del mismo modo se ha de hacer en la voz grave. Pero los que están aprendiendo no deben ser obligados a hacerlo, pues de vez en cuando les permitiremos decir una cosa por otra”<sup>105</sup>.

La estructura original, extendida a tres octavas es entonces dibujada sobre una nueva mano, que podría llamarse la “mano de Ramos” por oposición a la “mano de Guido” inserta páginas antes en el mismo tratado<sup>106</sup>. En ella, las sílabas se sitúan en orden ascendente-descendente sobre las coyunturas de los dedos, privilegiando una visualización en paralelo de las tres octavas (ilustración 5).

De por sí, la sola representación de esta mano en *De musica practica* sirve como resumen argumental de las propuestas de Ramos en contradicción a los postulados de Guido de Arezzo en el campo de la solmisación y justifica la avalancha de críticas que el tratado recibió por parte de Burzio, Gaforius, Hothby y otros<sup>107</sup>.

Como podrá reconocerse fácilmente, la estructura octocordal de base C-c que plantea Ramos, junto a la generación del sistema silábico para la solmisación a partir de una sentencia con sentido completo simplificada fonéticamente, son los elementos sobre los que se asentará, años más tarde, la propuesta del *Bo ce di ga lo ma ni* de Hubert Waelrant, comentada más arriba. Aunque faltan las pruebas documentales en este sentido, parece que la influencia del tratado de Ramos sobre el sistema de Waelrant es incuestionable, fuese de forma directa o a través de los escritos de Burzio, Spataro o Gaforius.

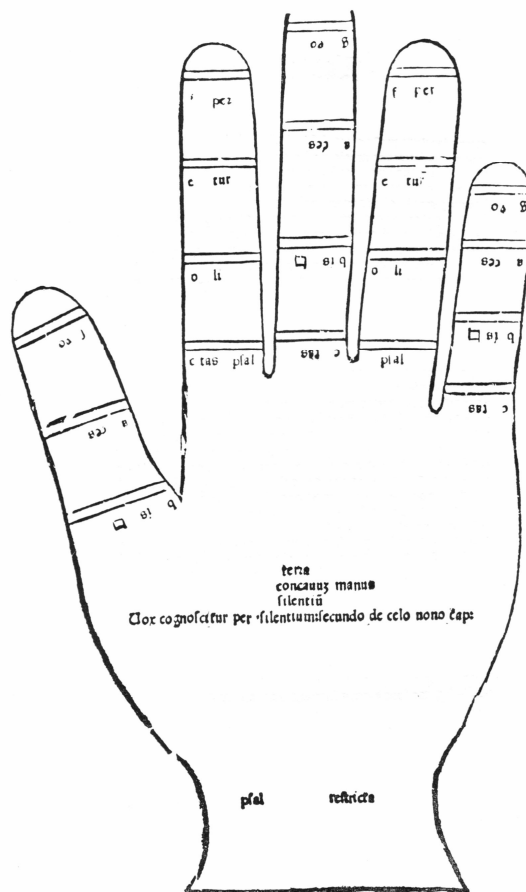
<sup>103</sup> RAMOS DE PAREJA, Bartolomé: *De musica practica*, tratado primero, capítulo VII.

<sup>104</sup> RAMOS DE PAREJA, Bartolomé: *De musica practica*, tratado primero, capítulo VII.

<sup>105</sup> RAMOS DE PAREJA, Bartolomé: *De musica practica*, tratado segundo, capítulo VII.

<sup>106</sup> RAMOS DE PAREJA, Bartolomé: *De musica practica*, tratado segundo, capítulo VII.

<sup>107</sup> Para una rápida panorámica a la dinámica de esa controversia, REESE, Gustave: *La música en el Renacimiento*, trad. José María Martín Triana, Madrid, Alianza música, 1988, vol. 2, p. 681-3. También, TIRRO, Frank: “Spataro, Giovanni”, *NGD*, 17, p. 818-9.



Ilustr. 5: Bartolomé Ramos de Pareja, *De musica practica*, 1482, s. fol.  
“Mano de Ramos”.

En España, se acepta normalmente la influencia de la obra de Ramos sobre el *Arte de canto llano, contrapunto y canto de órgano* de Gonzalo Martínez de Bizcargui, impreso primeramente en 1508<sup>108</sup>, especialmente por lo que concierne a la discusión sobre el tamaño y posición de los semitonos. Pero, a decir verdad, sólo Domingo Marcos Durán hace una citación expresa a “Bartolomé de Pareja”, junto a otras autoridades, en su *Comento sobre lux bella* de 1498<sup>109</sup>.

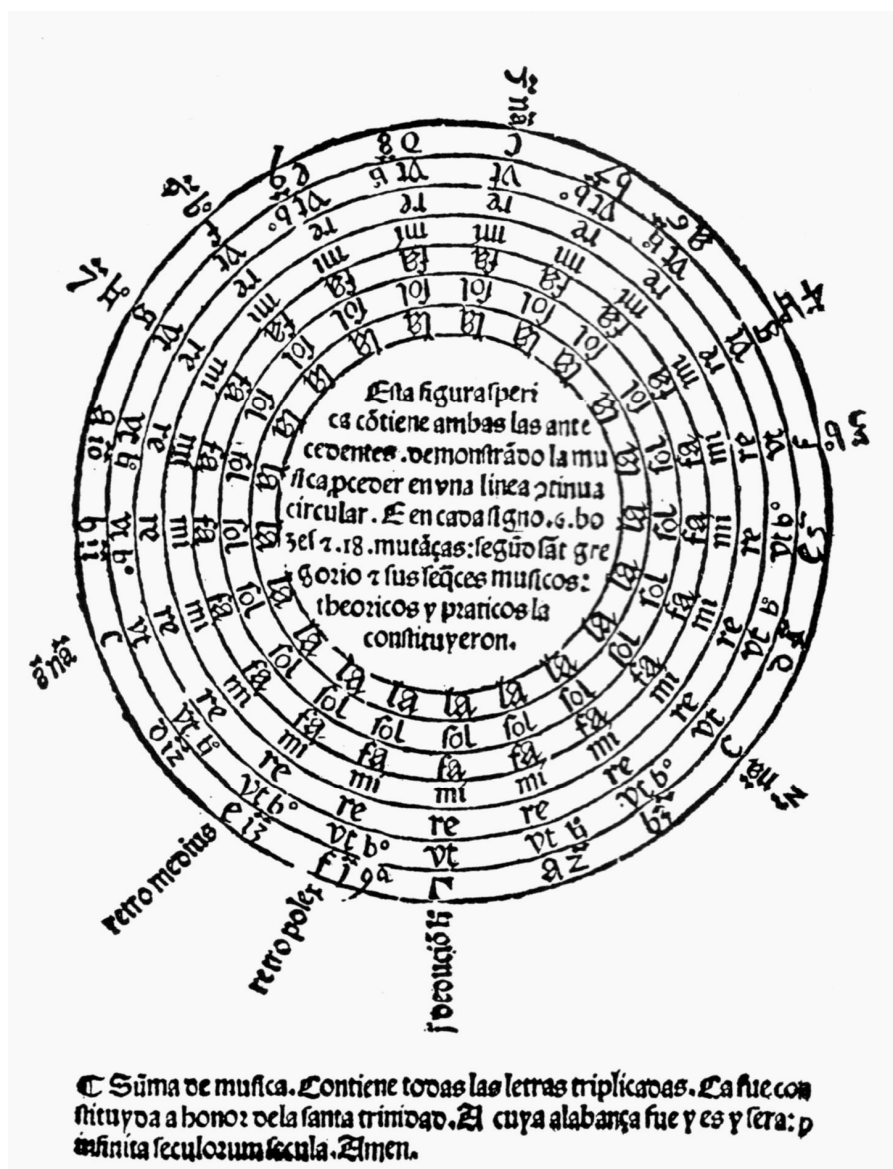
No puede decirse, en absoluto, que la obra de Domingo Marcos Durán se distinga por mantener ninguna posición antiboeciana ni antiguidoniana. Hay, no obstante, un detalle significativo que se encuentra ya en la *Lux bella* de 1492<sup>110</sup>: la ausencia de la tradicional

<sup>108</sup> MARTÍNEZ DE BIZCARGUI, Gonzalo: *Arte de canto llano y contrapunto y canto de órgano con proporciones y modos brevemente compuesta*, Burgos, Fadrique Alemán, 1511. Para un listado de las diferentes impresiones que tuvo esta obra, LÓPEZ-CALO, José: “Martínez de Bizcargui, Gonzalo”, *DMEH*, 7, p. 275-9. La adscripción de Bizcargui a la línea de Ramos aparece en MARTÍN GALÁN, Jesús: “Ramos de Pareja, Bartolomé”, *DMEH*, 9, p. 40-2.

<sup>109</sup> MARCOS DURÁN, Domingo: *Comento sobre lux bella*, Salamanca, 1498, fol. 36v, sin numerar en el original. En base a los datos que actualmente se conocen, no puede descartarse por completo que Domingo Marcos Durán y Bartolomé Ramos de Pareja hubiesen coincidido en el entorno salmantino, seguramente hacia 1470.

<sup>110</sup> MARCOS DURÁN, Domingo: *Lux bella*, Sevilla, Cuatro alemanes compañeros, 1492. Para una descripción de las sucesivas reediciones de ésta y de las demás obras de Marcos Durán, así como para una

representación de la mano de Guido en combinación con la explicación de voces, signos, conjuntas, propiedades y deducciones. En contrapartida, *Lux bella* presenta una “figura spherica” que Marcos Durán titula “summa de música”, verdadera síntesis del tratado, “demostrando la música proceder en una línea continua circular”<sup>111</sup> (ilustración 6).



Ilustr. 6: Marcos Durán, *Lux bella*, 1492, s.fol.

relación de ejemplares conservados, BARRIOS MANZANO, M<sup>a</sup> del Pilar: “Domingo Marcos Durán. Un teórico musical extremeño del Renacimiento. Estado de la cuestión”, *RMS*, XXII, 1, p. 91-127. Para un análisis de contexto, ZALDÍVAR GRACIA, Alvaro: “La teoría musical de Domingo Marcos Durán y la retórica de Francisco Sánchez de las Brozas. Dos aportaciones fundamentales para la comprensión del arte sonoro español del Renacimiento”, *El Patrimonio Musical de Extremadura*, Cuaderno de trabajo n° 1 (coord. Jorge de Persia), p. 39-50.

<sup>111</sup> MARCOS DURÁN, Domingo: *Lux bella*, fol. 5v, sin numerar en el original.

Esta “figura sperica” muestra el ámbito de 21 puntos de la mano, desde el F de *retropolex* hasta el e *retromedius*, y las ocho deducciones (sobre F, Γ, C, f, g, c, f y c), correspondientes a las tres propiedades de bemol, natura y bequadrado. Pero, sobre todo, muestra el asiento de las seis voces (ut re mi fa sol la) sobre cada uno de los signos, gracias a la existencia de hasta trece conjuntas (B, más c#, eb, f# y ab en cada una de las octavas), de donde deriva la existencia de dieciocho mutanzas sobre cada signo.

Ciertamente, la “figura sperica” de Marcos Durán no hace sino retomar los contenidos presentados en las páginas precedentes de *Lux bella*, de por sí ya resumidos en otras dos figuras “cuadradas” mucho más convencionales<sup>112</sup>. La novedad, sin duda, es su presentación como figura circular, lo que proporciona una posibilidad de lectura no sólo cíclica sino incluso infinita del sistema musical.

Aunque el asunto no se declara por completo ni en *Lux bella* ni en su *Comento*, parece que el modelo aquí implícito, como en Ramos, es el de un instrumento cuyas teclas o cuerdas pudieran multiplicarse por ambos extremos en infinito sin que se alterase la estructura básica del sistema, constituido por los siete signos sobre los que se asientan las voces, repetidos cíclicamente. En el fondo, es el aumento del número de conjuntas en el sistema el que permite la colocación de cualquiera de las seis voces sobre cada uno de los siete signos, permitiendo, con ello, la ampliación de posibilidades en el uso de modos transportados<sup>113</sup>. A la larga, la multiplicación de mutanzas y voces sobre cada signo deberá conducir, por fuerza, a una simplificación del sistema, mediante la identificación de los conceptos signo y voz, algo que nos sitúa frente a la necesidad de trascender el modelo hexacordal para retomar el diseño de la estructura heptacordal.

De hecho, tal como se expresa en la leyenda inscrita en el centro de la “figura sperica” de Marcos Durán, su diseño se realiza “según Sant Gregorio y sus sequaces músicos theóricos y prácticos la constituyeron”, lo que parece remitirnos, sin ambages, al sistema musical en su configuración anterior al *Micrologus* de Guido de Arezzo.

Una *figura spherica* más burda que la Marcos Durán aparecerá impresa poco más tarde, en la portada del *Portus musice*, que se imprime en Salamanca en 1504<sup>114</sup>. Sustituye, de nuevo, a la mano tradicional en la explicación de las letras del canto llano (ilustración 7).

De todo esto se hace eco fray Juan Bermudo ya en su *Arte tripharia* de 1550 y, mucho más copiosamente, en su *Declaración de instrumentos musicales* de 1555<sup>115</sup>. Como en Ramos y en Marcos Durán, el detalle clave en ambos impresos es la sustitución de la

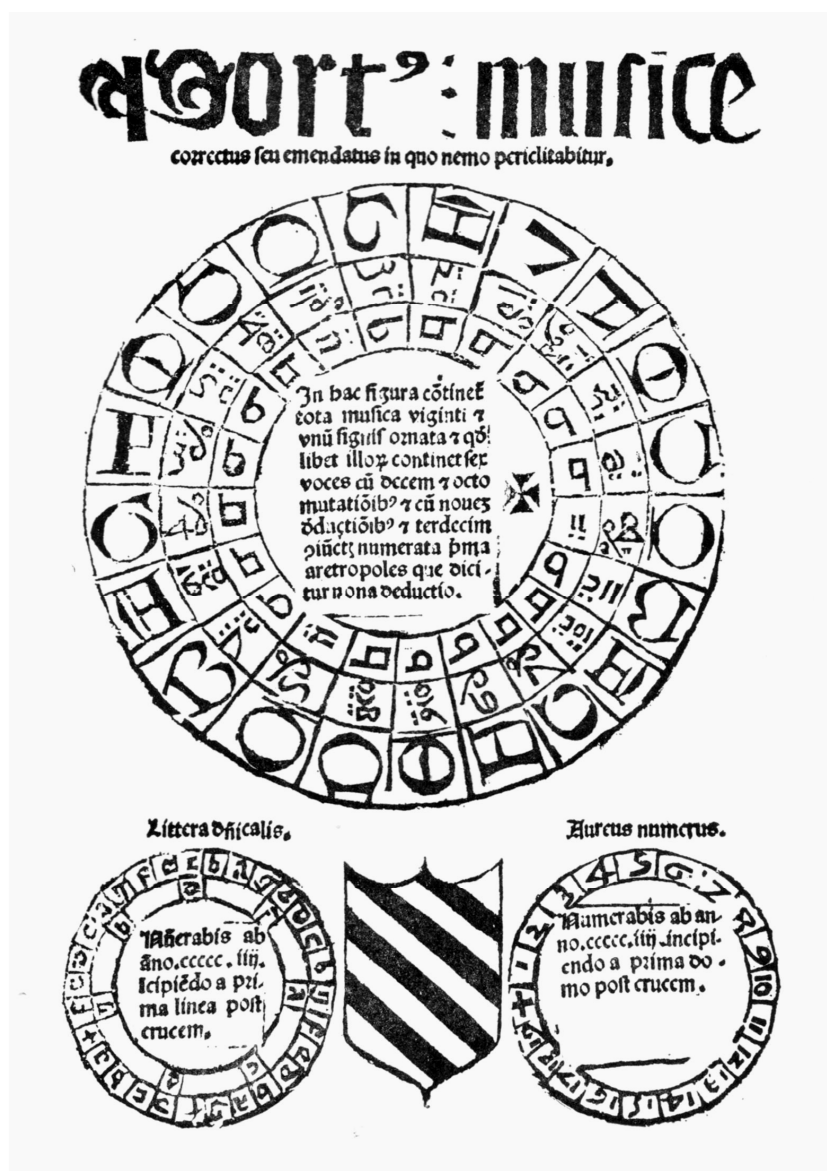
<sup>112</sup> La que se presentan en los fol. 1r y 4v, sin numerar en el original.

<sup>113</sup> Para las implicaciones que esta idea tiene en cuanto a los conceptos de ámbito diatónico y cromático, véase el capítulo Bermudo, apartados VI y VII.

<sup>114</sup> PUERTO, Diego del: *Portus musice correctus seu emendatus iu quo nemo periclitabitur*, Salamanca, J. Porras, 1504.

<sup>115</sup> BERMUDO, fray Juan: *Arte tripharia*, Osuna, Juan de León, 1550; BERMUDO, fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555. Para todas las referencias a este autor remito al capítulo Bermudo.

mano guidoniana por una figura alternativa, la que aquí llamamos “dedo de Bermudo”<sup>116</sup> (ilustración 8).

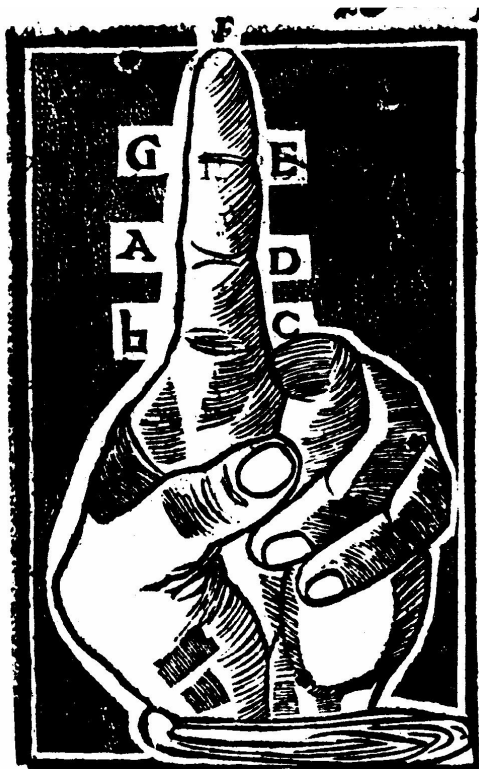


Ilustr. 7: *Portus musicae*, 1504. Portada.

La figura del dedo no sólo representa un resumen de las teorías expuestas por Bermudo en cuanto a la definición del ámbito instrumental. Concebido como emblema, creo que el dedo erguido se debe interpretar aquí como oposición a la mano, ya que los dedos replegados sobre la palma ocultan las coyunturas donde se sitúan las voces guidonianas. Varios detalles en Bermudo recuerdan las propuestas de Ramos y de Marcos Durán<sup>117</sup>.

<sup>116</sup> El dedo de Bermudo aparece impreso en el *Arte tripharia*, fol. 18v y en la *Declaración*, fol. 25v. Una reproducción del “dedo de Bermudo” publicado en el *Arte tripharia* de 1550 puede verse en ese mismo capítulo (ilustración 1).

<sup>117</sup> Bermudo cita en varias ocasiones el *Lux bella* como fuente, no así la obra de Ramos de Pareja. Sobre esta cuestión, véase el capítulo Bermudo.



Ilustr. 8: Fray Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, 1555, fol. 25v.  
“Dedo de Bermudo”.

Para empezar, se notará la distribución ascendente-descendente de los signos a lo largo del dedo índice, tal como imaginó Ramos en su mano, en contraposición a la espiral guidoniana. Pero, más allá del puro aspecto gráfico, Bermudo coincide con Ramos en la concepción del sistema a partir del modelo instrumental, que es aquí, sin duda, el instrumento de tecla. A partir de aquí, el punto de partida del sistema para la definición del ámbito no es ya  $\Gamma$  ni el F de *retropolex* sino Cfaut, primera tecla del teclado ordinario, tal como ocurre en *De música práctica* de Ramos. Por último, la idea de repetición cíclica de los siete signos representados en el dedo, en este caso más allá de las tres vueltas señaladas por Marcos Durán, hasta los 28 signos, de *Cut* a *bmi*:

“El arte de canto de órgano según que los instrumentos tienen necesidad se deve practicar en siete letras y signos, los quales quedan puestos en un dedo de la mano superior. Y para que tractemos tantos signos, quantos el monachorido deve tener, conviene dezir las dichas letras quatro vezes. Comiença el órgano en la octava de Cfaut, y deve allegar a la octava arriba de bbfabbbmi sobreagudo. Dando quatro bueltas al dedo, quedarán los signos en figura spherica, o circular”<sup>118</sup>.

Aquí, la referencia precisa a *Lux bella* de Marcos Durán es evidente y dará pié a la exploración de Bermudo en las extensiones de los ámbitos diatónico y cromático en la música instrumental. Los capítulos iniciales del libro tercero de la *Declaración* de 1555,

<sup>118</sup> BERMUDO, fray Juan: *Arte tripharia*, fol. 19. El mismo texto aparece, con leves variantes, en la *Declaración* de 1555, fol. 25v.

que “quasi glosa el segundo”<sup>119</sup>, alumbran aún más en este terreno, avanzando hacia una re-definición del sistema que, de hecho, nunca llega:

“Cosa grave sería si la anchura y largura de la Música se resumiera en veynte letras, o en treynta. Fue menester que se determinasen letras y signos para los principiantes, porque tuviesen camino determinado y señalado por do caminasen sin perderse, el qual camino de letras y signos no es menester para el experimentado en la música. Hablando para hombres, que saben comer el manjar sólido de las profundidades de la Música, no ay letras ni signos (ya que se admiten) determinados, sino que la Música es circular”<sup>120</sup>.

Hablando para principiantes, el capítulo XIX del *Arte tripharia*, “De los signos que usa el canto de órgano en los instrumentos”, que sirve de explicación a la figura del dedo, se completa con lo que Bermudo escribe en el capítulo XXXVIII, “Qué bozes tiene cada signo en el monachordio”, cuyo contenido se inspira, de nuevo, en lo expuesto por Marcos Durán en *Lux bella*:

“Las bozes que en éste van señaladas se hallarán en el órgano y no más, en lo qual se cognoscerá quanta verdad tiene lo que comunmente es dicho, que en cada uno de los signos ay todas seys bozes [...] Muchas de ellas están en las teclas negras [...] Aunque trabajo se padezca en tomar de memoria estos signos fingidos, es gran claridad para principiantes saber quantas bozes tiene cada signo, y quales están en teclas blancas, y quales en teclas negras”<sup>121</sup>.

A continuación, presenta Bermudo una tabla con el asentamiento de tales voces y signos en un teclado de cuatro octavas (C-h’), que transcribo a continuación:

Cut	Cut
Dre	Dre
Emi	Emi
Ffa	Ffaut
Gsolut	Gsolreut
Alare	Ala mireut
Bmi	Bfa mireut
Cfaut	Csol fami reut
Dsolre	Dlasolfamireut
Elami	Elasolfa mireut
Ffa	Fla^sol fami re ut
Gsolut	Glasolfami^reut
Alare	alasolfamireut
Bmi	Blasolfa mi reut
Cfaut	clasolfami^reut
dsolre	dlasolfamireut
elami	Elasolfa _mireut
ffa	fla solfami^reut
gsolut	glasolfami^reut
alare	alasolfamireut
bmi	blasolfa mireut
cfaut	clasolfami^reut
dsolre	dlasolfamireut
elami	elasolfami^re
ffa	fla^solfami^
gsolut	glasolfa
alare	alasol
bmi	bla

<sup>119</sup> BERMUDO, fray Juan: *Declaración*, fol. 31.

<sup>120</sup> BERMUDO, fray Juan: *Declaración*, fol. 32.

<sup>121</sup> BERMUDO, fray Juan: *Arte tripharia*, fol. 37.



El reconocimiento de las seis voces en cada signo, no sólo desde el punto de vista teórico sino también práctico, es preocupación constante en los textos de Bermudo, ya que sólo a partir de este argumento podrá desarrollarse luego la teoría de los modos accidentales o transportados, asunto que constituye, sin duda, una de las aportaciones fundamentales de la *Declaración* de 1555<sup>122</sup>.

La transposición de cualquiera de los modos por cualquiera de los signos en el instrumento de tecla que persigue Bermudo<sup>123</sup> sólo puede alcanzarse por dos vías: bien por el desarrollo de aproximaciones al temperamento igual, como el que Bermudo propone en la vihuela<sup>124</sup>, bien por la disposición de teclados enharmónicos con teclas blancas, negras y coloradas<sup>125</sup>. Por desgracia, la falta del libro sexto de la *Declaración* de 1555 nos impide conocer el alcance de las exploraciones de Bermudo en ambos sentidos<sup>126</sup>. Sin embargo, por mucho que Bermudo se muestre adherido a la teoría guidoniana de letras, signos y voces, y aunque no haya declaración expresa al respecto, creo que se puede suponer que, al menos en el ámbito de la música instrumental, las siete letras que representan a los siete signos asumirían muy pronto un papel de representación absoluto, según la estructura heptacordal cíclica representada en su dedo. Pero es también posible que las necesidades notacionales y compositivas de sus nuevos instrumentos le hubiesen llevado a la necesidad de reformular el sistema de solmisación no ya en base heptacordal sino según una plantilla cromática de doce elementos silábicos, tal como harían Hitzler o Mersenne mucho más tarde.

Quizá no sea gratuito que una de las fuentes “modernas” citadas en el *Arte de canto llano, órgano y cifra* de 1649 sea, precisamente, la *Declaración de instrumentos musicales* de fray Juan Bermudo, a propósito de la sucesiva renovación del sistema de solmisación:

“[...] Han sido diversos en diversos tiempos los Artes de cantar (como los de Gramática) y los antiguos se ha reformado, y olvidado, siempre que el método se ha mejorado con los modernos. *Tres tiempos* (dize Bermudo, lib. 3, cap. 5) *ha tenido la Música. Uno fue antes de Boecio, en el qual no avía memoria de la mano que aora tenemos; sino a imitación de los Griegos, puso nombres a las cuerdas, por las quales tañían, y cantavan. El segundo tiempo fue el de S. Gregorio, en el qual solfeaban por las letras, que aora tiene la Música (que son G.A.B.C.D.E.F.). El tercero comenzó desde el ilustre Guido, y durará lo que Dios sabe. La diferencia que la música ha tenido en estos tiempos, es en el modo de practicar, y no en el quid, o substancia della*”<sup>127</sup>.

<sup>122</sup> La importancia del discurso sobre los modos transportados en Bermudo queda de manifiesto cuando se observa que el citado capítulos XIX del *Arte tripharia* es retomado, sólo con ligeros retoques, en el capítulo XIX del libro segundo de la *Declaración* de 1555. Sin embargo, el capítulo complementario a éste en el *Arte tripharia*, el XXXVIII, donde se encuentra la enumeración de voces sobre cada signo, será sustituido en la *Declaración* por una extensa disertación sobre los modos accidentales que ocupa, sobre todo, los capítulos XVIII a XXXV del libro cuarto. Para una panorámica del problema de los modos transportados en Bermudo, OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma: *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo*, Kassel, Reichenberger, 2000, p. 225ss.

<sup>123</sup> BERMUDO, fray Juan: *Declaración*, 1555, Prólogo para el lector, s. fol.: “La décima cosa es hazer instrumentos, que se tangan en ellos todos los semitonos, lo qual tengo por summa de lo descubierto en Música”.

<sup>124</sup> BERMUDO, fray Juan: *Declaración*, libro cuarto, capítulo LXXXVI, fol. 109ss.

<sup>125</sup> BERMUDO, fray Juan: *Declaración*, libro cuarto, capítulo XI, fol. 65ss.

<sup>126</sup> Para todo ello, incluyendo una reconstrucción de contenidos de ambos libros, véase el capítulo Bermudo.

<sup>127</sup> *Arte de canto llano, órgano y cifra*, fol. 14v. El párrafo citado se encuentra, en efecto, en la *Declaración* de 1555, libro tercero, capítulo V, fol. 34.

Pero, independientemente de los precedentes “teóricos” de Ramos, Marcos Durán y Bermudo, el *Arte de canto llano, órgano y cifra* de 1649, del que aquí nos estamos ocupando, proporciona valiosa información sobre la pervivencia de prácticas de solmisación preguidonianas en España desde tiempos remotos. Son tres los testimonios que fray Tomás Gómez aporta. El primero se refiere a la práctica de la comunidad del monasterio de Santa Clara de Villafrechós (Valladolid):

“Y en Santa Clara de Villa-Frechos, dos leguas de Medina de Rioseco, se ha tenido hasta estos tiempos este modo de cantar por las letras de los signos, y en lugar de *ut re mi fa sol la*, pronuncian *Ge, A, Be, Ce, De, E, Fe*, lo qual, según las señoras monjas dicen, ha venido por tradición de unas a otras, desde que el monasterio se fundó, sin noticia del autor”<sup>128</sup>.

La práctica, por tanto, debía remontarse al año 1406, cuando el monasterio fue fundado por doña Urraca de Guzmán, señora de Villafrechós, en el edificio que había sido su palacio. Se trata, sin duda, de un testimonio de primera mano, ya que el monasterio de Villafrechós se encuentra a sólo cinco leguas del Monasterio de la Espina donde residieron Ureña, Gómez y Caramuel. Por tanto, en ausencia de otras posibles influencias, este sólo testimonio vivo habría podido ser acicate para las exploraciones de Ureña en el campo de la solmisación heptacordal. Ignoro si a día de hoy subsisten testimonios de esta práctica en el monasterio, de forma viva o documental<sup>129</sup>.

El segundo testimonio presentado en el *Arte* de 1649 se refiere al cantor Francisco Bernal<sup>130</sup>, según referencias indirectas de un tal fray Juan Zazo, hijo del monasterio cisterciense de Valparaíso (Zamora), a quien no podemos identificar por el momento:

“El padre fray Juan Zazo, hijo de Valparaíso, persona gravíssima y fideligna, afirmaba aver oído cantar a Francisco Bernal contemporáneo de Morales, por unos versos que llamava las *Entonaciones Gregorianas*”<sup>131</sup>.

En este caso, resulta más difícil establecer una cronología para la transmisión del testimonio. Asumiendo que fray Juan Zazo hubiese oído a Bernal en los años 1540-50, tal vez pudiésemos aceptar una transmisión a través de Ureña, durante las últimas dos décadas del siglo XVI. En cualquier caso, este testimonio se complementa con otro:

“[...] y él mismo [fray Juan Zazo] decía aver hallado otros [versos] para el mismo propósito en un libro antiquísimo de nuestro monasterio de Sacramenia, cuyo preámbulo decía: *Cómo Bernardo Abad de Claraval, con otro acompañado, por comisión del papa Eugenio tercero, reformó el canto gregoriano, que estaba adulterado...*”<sup>132</sup>.

El texto del *Arte* de 1649 identifica entonces estos versos del “libro antiquísimo” del Monasterio de Santa María la Real de Sacramenia (Segovia) como el “Arte de cantar que compuso N.P.S. Bernardo, y que su método se reduzía a otros versos, que han

<sup>128</sup> *Arte de canto llano, órgano y cifra*, fol. 14v.

<sup>129</sup> Por desgracia y a pesar de mi insistencia ante la actual comunidad clarisa de Villafrechós, no ha sido posible obtener ninguna información adicional ni acceso a las fuentes documentales y/o musicales posiblemente conservadas en el monasterio.

<sup>130</sup> Para la problemática identificación de este personaje, STEVENSON, Robert: *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza música, 1993, p. 272 y 339, nota 1 y GARGAYO, Javier: “Bernal, Francisco”, *DMEH*, 2, p. 400.

<sup>131</sup> *Arte de canto llano, órgano y cifra*, fol. 14v.

<sup>132</sup> *Arte de canto llano, órgano y cifra*, fol. 14v.

venido desde entonces hasta nuestro missal cisterciense, donde oy se conserva el tono de las flexas, metros, etc., en los versos que comienzan *Sic factes flexam, sic vero metrum, etc*”<sup>133</sup>.

En definitiva, está claro que la necesidad de reforma del sistema de solmisación fue un hecho latente, no exento de controversia, a lo largo de todo el siglo XVI. Esa reforma encontraría finalmente cauces de definición sobre todo en los primeros decenios del siglo XVII, a partir de la recuperación de las tradiciones gregorianas y el cuestionamiento del sistema de solmisación de Guido.

Sin embargo, los datos aportados por el *Arte de canto llano, órgano y cifra* permiten atisbar la pervivencia de las antiguas prácticas de solmisación basadas en las letras gregorianas en el seno de algunas comunidades religiosas o en la práctica de músicos concretos. El asunto nos lleva a cuestionarnos si, en realidad, determinadas órdenes religiosas en España mantuvieron sistemas de solmisación y/o notación particulares en diversos momentos de su historia. No sólo las evidencias de Villafrechós, al menos durante los siglos XV-XVII, sino ejemplos en cifra como el manuscrito del convento dominico Jerez, ya de principios del siglo XVIII, parecen apuntar en esa dirección<sup>134</sup>.

### III.- La cifra del *Arte* de 1649

El sistema descrito en el *Arte de canto llano, órgano y cifra* es el habitual sistema numérico hispano, con tantas líneas como voces tenga la obra, cifras del 1 al 7, divididas en regravés, graves, agudos, sobreagudos y “reagudos”, pero con un ámbito de 45 puntos, correspondientes a un teclado de cuatro octavas completas, con octava corta (C,D,E,F,G,A-c’’) y las habituales cinco notas cromáticas: B, Eb, F#, C# y G#. Estos elementos reflejan una disposición de teclado habitual desde hacía ya tiempo en España<sup>135</sup> (ilustración 9).

	C	D	E				
Regravés.	1	2	3				
Graves.	F	G	A	B	c	D	E
	1	2	3	4	5	6	7
Agudos.	F	G	A	B	c	D	E
	1	2	3	4	5	6	7
Sobreagudos.	F	G	A	B	c	D	E
	1	2	3	4	5	6	7
Reagudos.	F	G	A	B	c		
	1	2	3	4	5		

Ilustr. 9: *Arte de canto llano, órgano y cifra*, fol. 20v.

<sup>133</sup> *Arte de canto llano, órgano y cifra*, fol. 15.

<sup>134</sup> Sobre esta cuestión, véase Jerez y también parte II, apartado II.4.

<sup>135</sup> A este respecto, JAMBOU, Louis: *Evolución del órgano español. Siglos XVI-XVIII*, Ethos música, Universidad de Oviedo, 1988, vol. 1, p. 116ss; DE LA LAMA, J.A.: *El órgano barroco español*, Junta de Castilla y León, Asociación Manuel Marín, Valladolid, 1995, vol. 1, p. 150-1. También, parte II, apartados III.2.1. y III.2.2.

Hay también mención al uso de la vírgula para la ligadura y de la barra inclinada para la pausa, además de signos de compás y proporción. El texto contiene también una breve exposición sobre digitación en consonancias, carreras y ornamentos. La ejecución de quiebros y redobles sigue aquí asociada a una digitación específica. Se tocan con la mano derecha con los dedos 3 4, 2 3 o 1 2; en la izquierda, con 1 2 o 2 3. No hay, sin embargo, mención alguna a signos específicos para estos ornamentos.

Un detalle adicional es la mención pasajera del harpa y la vihuela en esta declaración de signos de la cifra, con relación a la localización de bemoles y sostenidos:

“Los bemoles siempre caen en el 4. y en el 7. que son Bfabemi y Elami. Señálanse desta manera 4b. 7b. y entonces se han de herir las teclas negras, que están inmediatamente azia abaxo del 4. y el 7. y en la vihuela, o harpa, en los trastes, o cuerdas, donde se forman los bemoles. Los sostenidos siempre caen en el 1. 2. y 5. que son Ffaut, Gsolreut, y Csolfaut. Señálanse desta manera 1#. 2#. 5#. y entonces se ha de pisar la tecla negra inmediata azia arriba, de donde cayeren el 1. 2. y 5. y en la vihuela, y harpa, en los trastes, o cuerdas, donde se causan los sostenidos”<sup>136</sup>.

En mi opinión, se trata, sin más, de un reflejo de la influencia que las *Obras de música para tecla, harpa y vihuela* de Antonio de Cabezón ejercieron sobre el impreso de fray Tomás Gómez, en una época en la que la vihuela y su repertorio se encontraban ya en declive.

#### IV.- La difusión

Es difícil por ahora conocer el alcance de la difusión del *Arte de canto llano, órgano y cifra* en su integridad. Su carácter doctrinal debió imponer una distribución inmediata tras su publicación al menos en el ámbito de la Congregación de Castilla, que agrupaba a los monasterios de Castilla, León, Asturias y Galicia<sup>137</sup>. La existencia de un ejemplar de la obra en manos de “Soror Juana, vicaria de Jesús María” en 1684<sup>138</sup> sugiere que el impreso encontró acomodo y aplicación incluso fuera de la rama masculina de la Orden.

Por otro lado, resulta significativo que la aprobación de la obra fuese firmada por el padre Germán de la Serna, “predicador del convento de la Santísima Trinidad Redención de Cautivos de la Corte de Madrid, y músico insigne”, esto es, un personaje ajeno a la orden cisterciense:

“Por comisión del señor licenciado D. Alonso de Morales Vallesteros, canónigo de la Santa Iglesia de Toledo, y vicario desta villa de Madrid, he visto este Arte de cantar, compuesto por un monge de la orden de S. Bernardo, y hallo que será muy útil, y provechoso a los inclinados a aprender la facultad de la música, por el nuevo modo de la enseñanza en el arte, de ninguno hasta oy usado, pues con su estudio, agudeza, y ingenio añade lo necessario, y quita lo superfluo, para que con más facilidad le adquieran los que de nuevo le aprendieren [...]”<sup>139</sup>.

<sup>136</sup> *Arte de canto llano, órgano y cifra*, fol. 20v-21.

<sup>137</sup> En virtud de la reforma realizada en el seno de la Orden en la primera mitad del siglo XV y que, en la práctica, suponía la independencia de la rama francesa del cister. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Frutos: “Aproximación al abadologio del monasterio de San Clodio”, en *III Congreso Internacional sobre el Cister en Galicia y Portugal*, Orense, 2006, vol. I, p. 95-121.

<sup>138</sup> Sobre esta cuestión, véase arriba, apartado I.2.

<sup>139</sup> *Arte de canto llano, órgano y cifra*, Aprobación., sin fol.

Aparte de lo que pueda haber de formulismo, la positiva ponderación de Germán de la Serna hacia el “Arte de cantar” bien pudo haber supuesto la aplicación de sus contenidos también en el seno de la orden trinitaria. No en vano, el “Arte de cifra” incluido en el impreso de 1649 reaparecerá décadas más tarde, en traducción al portugués, en el manuscrito de Oporto, una fuente con fuertes vínculos con el organista trinitario fray Martín García de Olagüe<sup>140</sup>.

En qué medida pudo haber una difusión del impreso o de sus contenidos también a través de Juan Berjón de la Real (+1670), “catedrático de música de propiedad de la universidad de Salamanca, racionero de la Santa Iglesia Catedral della, y Maestro de Artes” que firma la censura de la obra, es imposible de saber por el momento<sup>141</sup>.

Por su parte, cuando Andrés Lorente se refiera al “modo de cantar sin mutanças” en *El porqué de la música* de 1672, usará un tono algo despectivo hacia Gómez:

“Aunque no está puesto en uso el modo de cantar sin mutança, me ha parecido será bien referirle, para que los curiosos le sepan. Es pues, añadiendo una syllaba a las seis voces que hemos dicho; y la syllaba ha de ser Bi, diziendo, que las voces son siete: Ut, re, mi, fa, sol, la, bi. Y desta manera será processum in infinitum, sin necesitar de mutança, así por lo alto, como por lo baxo; esto es, que suba el canto más arriba del La, o que baxe más abaxo del Ut; porque en llegando al La, si sube más arriba, se dize Bi; y si sube más, se toma el Ut, y así va prosiguiendo. Y si baxa más abaxo del Ut, se dize Bi; y si más abaxo del Bi, La, etc. Para sólo esto que hemos referido, que es facilísimo de entender, hizo un tratado un religioso del Orden de Nuestro Padre S. Bernardo (cuyo nombre es, el P. Fr. Tomás Gómez, el año de 1649, sacándole a luz por cosa nueva, aviendo D. Pedro Zerone (y otros) discurrído lo muchos años antes, y puesto en su libro, como lo podrá ver el curioso [...])”<sup>142</sup>.

Describe entonces Lorente el sistema heptacordal con mayor detalle, con *Bi* o *Ni* sobre el *La*, que se vuelven *Ba* o *Na* cuando representan al bemol, aunque asegura que su uso no estaba aún extendido<sup>143</sup>.

En cualquier caso, ni Tomás Gómez ni su impreso figuran en el catálogo bibliográfico de autores del císter de Charles de Visch<sup>144</sup>, que sí concede amplio espacio a Juan Caramuel de Lobkowitz y a su sistema de solmización heptacordal sin mutanzas, lo que quizá es síntoma de una difusión, a pesar de todo, muy deficiente del *Arte* de 1649.

En cambio, la propuesta de solmisación sin mutanzas de Caramuel será la base sobre la que Liborio Mauro Cizzardi elabore su obra *Il tutto in poco, overo Il segreto scoperto*, publicada en Parma en 1711, en la que vuelve a defenderse el sistema de solmisación sin mutanzas<sup>145</sup>.

<sup>140</sup> A este respecto, véase el capítulo Oporto.

<sup>141</sup> Sobre Berjón o Verjón, TORRENTE, Álvaro: “Berjón de la Real, Juan”, *DMEH*, 2, p. 389-90. Resulta curioso que Berjón hubiese recibido los grados de licenciado y maestro de Artes sólo el 10 de marzo de 1649, es decir, apenas siete días antes de firmar la censura del *Arte*. Había tomado posesión de la cátedra salmantina el 16 de noviembre del 1648.

<sup>142</sup> LORENTE, Andrés: *El porqué de la música*, p. 49-50.

<sup>143</sup> LORENTE, Andrés: *El porqué de la música*, p. 50-5.

<sup>144</sup> VISCH, Charles de: *Bibliotheca Scriptorum Sacri Ordinis Cisterciensis*, Douai, 1649 (reed. Colonia, 1656).

<sup>145</sup> CIZZARDI, Liborio Mauro: *Il tutto in poco, overo Il segreto scoperto... diviso in cinque libri, ne'quali si mostra un modo facilissimo, per imparare il vero Canto Fermo con le giuste regole, e con alcune altre osservazioni necessarie ad un cantore*, Parma, Giuseppe Rosati, 1711.

Citemos, finalmente, el testimonio del carmelita Pedro Carrera Lanchares a propósito del oboísta de la Capilla Real Manuel Cavaza (+1790)<sup>146</sup>:

“Era un hombre verdaderamente savio, se había dedicado a investigar mui por menudo las cosas más ínfimas de nuestra facultad, era un filósofo de los de primer orden. Aunque su empleo era de obue en la Real Capilla, fue célebre en la composición, por cuiá razón le hicieron muchas vezes juez examinador en las plazas de organista como yo le conocí por los años de 1786 o 87 [...]. También fue juez examinador para el magisterio de primeras solfas de el Real Colegio de Niños Músicos, y sostuvo y defendió que en él se devía enseñar según el Méthodo o Sistema de Guido, conocido y entendido por español (esto es) con Mutanzas y no con la voz añadida Si o Bi”.

En el tratado que Cavaza dejó manuscrito, *Rudimentos y elementos de música práctica escrita*, fechado en 1786<sup>147</sup>, todavía se enseña, en efecto, el sistema de mutanzas, lo que constituye un negativo de la historia de la solmisación que aquí se ha intentado trazar.

---

<sup>146</sup> ANGLÉS, Higinio y SUBIRÁ, José: *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid...*, vol. 1, 1946, p. 204.

<sup>147</sup> CAVAZA, Manuel: *Rudimentos y elementos de la música práctica*, E:Mn, M 1759.

**SENORAMI**

*Libro de don Juan Francisco*

10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100	101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131	132	133	134	135	136	137	138	139	140	141	142	143	144	145	146	147	148	149	150	151	152	153	154	155	156	157	158	159	160	161	162	163	164	165	166	167	168	169	170	171	172	173	174	175	176	177	178	179	180	181	182	183	184	185	186	187	188	189	190	191	192	193	194	195	196	197	198	199	200	201	202	203	204	205	206	207	208	209	210	211	212	213	214	215	216	217	218	219	220	221	222	223	224	225	226	227	228	229	230	231	232	233	234	235	236	237	238	239	240	241	242	243	244	245	246	247	248	249	250	251	252	253	254	255	256	257	258	259	260	261	262	263	264	265	266	267	268	269	270	271	272	273	274	275	276	277	278	279	280	281	282	283	284	285	286	287	288	289	290	291	292	293	294	295	296	297	298	299	300	301	302	303	304	305	306	307	308	309	310	311	312	313	314	315	316	317	318	319	320	321	322	323	324	325	326	327	328	329	330	331	332	333	334	335	336	337	338	339	340	341	342	343	344	345	346	347	348	349	350	351	352	353	354	355	356	357	358	359	360	361	362	363	364	365	366	367	368	369	370	371	372	373	374	375	376	377	378	379	380	381	382	383	384	385	386	387	388	389	390	391	392	393	394	395	396	397	398	399	400	401	402	403	404	405	406	407	408	409	410	411	412	413	414	415	416	417	418	419	420	421	422	423	424	425	426	427	428	429	430	431	432	433	434	435	436	437	438	439	440	441	442	443	444	445	446	447	448	449	450	451	452	453	454	455	456	457	458	459	460	461	462	463	464	465	466	467	468	469	470	471	472	473	474	475	476	477	478	479	480	481	482	483	484	485	486	487	488	489	490	491	492	493	494	495	496	497	498	499	500	501	502	503	504	505	506	507	508	509	510	511	512	513	514	515	516	517	518	519	520	521	522	523	524	525	526	527	528	529	530	531	532	533	534	535	536	537	538	539	540	541	542	543	544	545	546	547	548	549	550	551	552	553	554	555	556	557	558	559	560	561	562	563	564	565	566	567	568	569	570	571	572	573	574	575	576	577	578	579	580	581	582	583	584	585	586	587	588	589	590	591	592	593	594	595	596	597	598	599	600	601	602	603	604	605	606	607	608	609	610	611	612	613	614	615	616	617	618	619	620	621	622	623	624	625	626	627	628	629	630	631	632	633	634	635	636	637	638	639	640	641	642	643	644	645	646	647	648	649	650	651	652	653	654	655	656	657	658	659	660	661	662	663	664	665	666	667	668	669	670	671	672	673	674	675	676	677	678	679	680	681	682	683	684	685	686	687	688	689	690	691	692	693	694	695	696	697	698	699	700	701	702	703	704	705	706	707	708	709	710	711	712	713	714	715	716	717	718	719	720	721	722	723	724	725	726	727	728	729	730	731	732	733	734	735	736	737	738	739	740	741	742	743	744	745	746	747	748	749	750	751	752	753	754	755	756	757	758	759	760	761	762	763	764	765	766	767	768	769	770	771	772	773	774	775	776	777	778	779	780	781	782	783	784	785	786	787	788	789	790	791	792	793	794	795	796	797	798	799	800	801	802	803	804	805	806	807	808	809	810	811	812	813	814	815	816	817	818	819	820	821	822	823	824	825	826	827	828	829	830	831	832	833	834	835	836	837	838	839	840	841	842	843	844	845	846	847	848	849	850	851	852	853	854	855	856	857	858	859	860	861	862	863	864	865	866	867	868	869	870	871	872	873	874	875	876	877	878	879	880	881	882	883	884	885	886	887	888	889	890	891	892	893	894	895	896	897	898	899	900	901	902	903	904	905	906	907	908	909	910	911	912	913	914	915	916	917	918	919	920	921	922	923	924	925	926	927	928	929	930	931	932	933	934	935	936	937	938	939	940	941	942	943	944	945	946	947	948	949	950	951	952	953	954	955	956	957	958	959	960	961	962	963	964	965	966	967	968	969	970	971	972	973	974	975	976	977	978	979	980	981	982	983	984	985	986	987	988	989	990	991	992	993	994	995	996	997	998	999	1000	1001	1002	1003	1004	1005	1006	1007	1008	1009	1010	1011	1012	1013	1014	1015	1016	1017	1018	1019	1020	1021	1022	1023	1024	1025	1026	1027	1028	1029	1030	1031	1032	1033	1034	1035	1036	1037	1038	1039	1040	1041	1042	1043	1044	1045	1046	1047	1048	1049	1050	1051	1052	1053	1054	1055	1056	1057	1058	1059	1060	1061	1062	1063	1064	1065	1066	1067	1068	1069	1070	1071	1072	1073	1074	1075	1076	1077	1078	1079	1080	1081	1082	1083	1084	1085	1086	1087	1088	1089	1090	1091	1092	1093	1094	1095	1096	1097	1098	1099	1100	1101	1102	1103	1104	1105	1106	1107	1108	1109	1110	1111	1112	1113	1114	1115	1116	1117	1118	1119	1120	1121	1122	1123	1124	1125	1126	1127	1128	1129	1130	1131	1132	1133	1134	1135	1136	1137	1138	1139	1140	1141	1142	1143	1144	1145	1146	1147	1148	1149	1150	1151	1152	1153	1154	1155	1156	1157	1158	1159	1160	1161	1162	1163	1164	1165	1166	1167	1168	1169	1170	1171	1172	1173	1174	1175	1176	1177	1178	1179	1180	1181	1182	1183	1184	1185	1186	1187	1188	1189	1190	1191	1192	1193	1194	1195	1196	1197	1198	1199	1200	1201	1202	1203	1204	1205	1206	1207	1208	1209	1210	1211	1212	1213	1214	1215	1216	1217	1218	1219	1220	1221	1222	1223	1224	1225	1226	1227	1228	1229	1230	1231	1232	1233	1234	1235	1236	1237	1238	1239	1240	1241	1242	1243	1244	1245	1246	1247	1248	1249	1250	1251	1252	1253	1254	1255	1256	1257	1258	1259	1260	1261	1262	1263	1264	1265	1266	1267	1268	1269	1270	1271	1272	1273	1274	1275	1276	1277	1278	1279	1280	1281	1282	1283	1284	1285	1286	1287	1288	1289	1290	1291	1292	1293	1294	1295	1296	1297	1298	1299	1300	1301	1302	1303	1304	1305	1306	1307	1308	1309	1310	1311	1312	1313	1314	1315	1316	1317	1318	1319	1320	1321	1322	1323	1324	1325	1326	1327	1328	1329	1330	1331	1332	1333	1334	1335	1336	1337	1338	1339	1340	1341	1342	1343	1344	1345	1346	1347	1348	1349	1350	1351	1352	1353	1354	1355	1356	1357	1358	1359	1360	1361	1362	1363	1364	1365	1366	1367	1368	1369	1370	1371	1372	1373	1374	1375	1376	1377	1378	1379	1380	1381	1382	1383	1384	1385	1386	1387	1388	1389	1390	1391	1392	1393	1394	1395	1396	1397	1398	1399	1400	1401	1402	1403	1404	1405	1406	1407	1408	1409	1410	1411	1412	1413	1414	1415	1416	1417	1418	1419	1420	1421	1422	1423	1424	1425	1426	1427	1428	1429	1430	1431	1432	1433	1434	1435	1436	1437	1438	1439	1440	1441	1442	1443	1444	1445	1446	1447	1448	1449	1450	1451	1452	1453	1454	1455	1456	1457	1458	1459	1460	1461	1462	1463	1464	1465	1466	1467	1468	1469	1470	1471	1472	1473	1474	1475	1476	1477	1478	1479	1480	1481	1482	1483	1484	1485	1486	1487	1488	1489	1490	1491	1492	1493	1494	1495</
----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	--------



## MANUSCRITO SENORAMI

Manuscrito

Localización: Archivo de la Provincia Franciscana de Cataluña (Barcelona)<sup>1</sup>

Signatura: 5-C-16

Datación: ca. 1662

En el Archivo de la Provincia Franciscana de Cataluña se conserva un manuscrito que, hasta ahora, no había sido objeto de particular atención para la investigación musicológica, con la excepción del trabajo de aproximación realizado por Xavier Alicart en 2012<sup>2</sup>.

Se trata de un volumen encuadernado en pergamino con 46 folios. Los 24 van sin numerar y el resto, numerados. Todos presentan ocho pentagramas por página, en formato vertical. Su estado de conservación es muy bueno, presentando sólo algunas manchas de humedad por los bordes.

Según la ficha catalográfica del archivo, procede de la biblioteca del convento franciscano de Balaguer. Este nombre, “Balaguer”, aparece escrito, en efecto, en la primera página del manuscrito, junto al sello moderno del “Archivum Franciscanum Catalauniae”<sup>3</sup>. La misma página presenta otras inscripciones, como “Llib”, “Dolore” o “Senorami”, que no parecen ser sino pruebas caligráficas<sup>4</sup>. También se lee “Saboya”, inscripción que creo del mismo tipo que las anteriores, a no ser que éste fuese el nombre de algún antiguo propietario del volumen. Es la inscripción “Senorami” la que toma la ficha catalográfica del archivo franciscano para dar nombre a este interesante manuscrito.

Su contenido se divide en tres secciones completamente diferentes. Los doce folios iniciales contienen una copia de la *Misa sine nomine* a 4 de Palestrina, en notación polifónica en formato de atril en partes separadas. Siguen a partir del folio 17 dos tonos a tres voces, *Yo muero por unos ojos* y *Ya se ríen los prados*, que vienen encabezados en la página anterior por el título “Letras muy buenas de grandes autores”. Ambas piezas llevan un cifrado sobre la voz del bajo que se corresponde con el alfabeto catalán

<sup>1</sup> Archivo de la Provincia Franciscana de Cataluña, carrer Santaló, 80, 08021, Barcelona.

<sup>2</sup> Debo agradecer al musicólogo catalán Bernat Cabré i Cercós no sólo la información sobre la existencia de este manuscrito sino la gentileza de haberme facilitado fotografías en color del mismo en el año 2008, además de haberme puesto sobre la pista del trabajo de Xavier Alicart con posterioridad. A éste agradezco haber puesto a mi disposición su trabajo de investigación en noviembre de 2013. ALICART GARCÍA, Xavier: *El llibre Senorami. Un manuscrit únic de música profana a la Catalunya del segle XVII*. Trabajo final de master, Dr. Agustí Boadas (dir.), Universitat Ramon Llull, 2011-2012 (inédito).

<sup>3</sup> Con la refundación de la Provincia Franciscana de Cataluña en 1878 se unificaron los fondos documentales de los conventos de Vila-Real y Balaguer con los de Vic. Este archivo provincial se instalaría definitivamente en Barcelona a partir de 1957. Para una historia del archivo, puede consultarse la web [http://franciscans.cat/index.php?option=com\\_content&view=article&id=11&Itemid=10](http://franciscans.cat/index.php?option=com_content&view=article&id=11&Itemid=10) (acceso noviembre 2013).

<sup>4</sup> “Llib” de Llibre (¿?). “Senorami” podría ser una simple prueba para el encabezamiento de una carta, por “Señora mía” (¿?).

para guitarra<sup>5</sup>. Esta sección de “letras” quedó claramente sin completar, ya que, tras nueve páginas en blanco, el manuscrito continúa hasta el final con una serie de piezas copiadas en cifra, aprovechando, sin más, los pentagramas que ya estaban trazados. Esta sección en cifra es ahora nuestro único objeto de atención.

## I.- El contenido en cifra

Los folios en cifra son los únicos que aparecen numerados en el volumen, desde el folio 25 al 46. A ellos se refiere un índice que el manuscrito presenta en el folio 1v, realizado por la misma mano que copió las cifras.

Ninguna de las piezas presenta nombre de autor, excepto dos, atribuidas en la fuente a Vila<sup>6</sup>, personaje de difícil identificación por el momento<sup>7</sup>. En el folio 37r se consigna la fecha 1662 que podría orientar para la datación de las piezas o de la copia del manuscrito. Presento a continuación un índice provisional del contenido de la fuente:

- fol. 4v: Missa *sine nomine* a 4. Palestrina
- fol. 16: Letras muy buenas de grandes autores
- fol. 16v: Pieza a tres con texto y cifrado de rasgueado. *Yo muero por unos ojos*.
- fol. 17v: Pieza a tres con texto y cifrado de rasgueado. *Ya se rien los prados*.
- fol. 19-24: En blanco.
- fol. 24v: Maribella. Su canario. Gran Duque.
- fol. 25: Marisapalos por B. Desible amiga por B. Bien querida. Entrena. Canari.
- fol. 25v: Pas y medio por B (en blanco)
- fol. 26: En blanco.
- fol. 26v: Pavanas por d. Otra. Otra. Pavana por B.
- fol. 27: Otra. Otra. Pavana por el d.
- fol. 27v: Otra pavana. Xácara. Otra Xacara.
- fol. 28: Paseo. Otro. Estasia vida mia. Canari. Otro canari.
- fol. 28v: Tornamen la pistola. Sinq pasos de redobles. Maribella. Madama. Sinq pasos de redobles. Paseo.
- fol. 29: Sinq passos. Diferencias mudanzas de sinq passos q sirven a muchas dansas. Otros. Otros y últimos. Tordion.
- fol. 29v: Otro tordion por A. Otro.
- fol. 30: Otro. Tordiones Bemollada. Otro tordion. Otro tordion.
- fol. 30v: Otro. Passeos. Otro.
- fol. 31: Otro. Otro.
- fol. 31v: Al Prado de San Hierónimo. Española. 2ª Passada. Retirades. Otra española por N.
- fol. 32: Maribella. Mudança. Canari. Otra maribella. Su canari. Otra maribella. Su canario.
- fol. 32v: Follias, Pavana. Otra pavana de redobles. Otra pavana por B.
- fol. 33: Otra por el A Pavana. Otra Pavana. Xacona. Otra Xacona.
- fol. 33v: Otra Xacona. Lissarda. Mudansa. Otra Lissarda. Mudansa.

<sup>5</sup> No utilizan, sin embargo, la distinción entre mayor y menor mediante las letras n y b, propio de ese tipo de cifrado desarrollado por Juan Carlos Amat.

<sup>6</sup> En el folio 43r se lee: “Son de Vila los aires”. El nombre “Vila” también aparece en el fol. 45r.

<sup>7</sup> No creo que este Vila pueda identificarse, de momento, con ninguno de los músicos de este apellido recogidos en *DMEH*, vol. 10, p. 885-94.

- fol. 34: Otra lissarda. Mudansa. Villena (sic). Otra villena. Gallarda española. Ballet.  
 fol. 34v: Su canario. Otra gallarda española. Rugero. Su Vailete.  
 fol. 35: Su Canario. Y se acaba con cinco passos. Gallarda comuna. Otra gallarda comuna por B.  
 fol. 35v: Otra gallarda communa por B. Gallarda perpianesa por el A.  
 fol. 36: Gallardas de empentas por el A. Gallarda del Princep por A  
 fol. 36v: Otra gallarda del princep por A.  
 fol. 37: Gallarda del princep por B (1662). Otra gallarda del princep.  
 fol. 37v: Gallarda de la Reina por B. Gallarda de la reina por B.  
 fol. 38: Gallarda de Nimphas por A. Otra Gallarda de Nimphas por el A.  
 fol. 38v: Otra Gallarda de Nimphas por A.  
 fol. 39: Alamania de Castilla por A. Alamania de Castilla otra por A. Alamania de Castilla otra.  
 fol. 39v: Otra Alamania de Castilla. Vailete de alamania de Castilla. Aragonesa por B. Otra Aragonesa  
 fol. 40: Otra aragonesa. Napolitana. Mudansa.  
 fol. 40v: Passo. Otra napolitana.  
 fol. 41: Otra aragonesa. Torneo. Passada. Otro torneo.  
 fol. 41v: Marionas romanas.  
 fol. 42: Çarambeque por el A. Gaita por el A. Mantuana por B. Otra Mantuana por B.  
 fol. 42v: Otra mantuana. Otra mantuana y ultima. Primera con que da fin a las mantuanas. Padereta por B.  
 fol. 43: Españolaleta italiana. Al hostel sardana. Ruede la bola por A. Son de Vila los aires. Corriente francesa por A. La ministranda. La pistola sardana.  
 fol. 43v: Cerdanes por A. Vailete de granduque  
 fol. 44: Gran duque por el A. Vailete.  
 fol. 44v: Gran duque segundo por el A. Vaile.  
 fol. 45: De C. Vila. Gran Duque glosado con ambas manos por el A.  
 fol. 45v: Su Vailete. Pie de Gibau.  
 fol. 45: Vailete. Sacris.  
 fol. 45v: *Para vos y para mí. Hamenidad y hermosura de Abril.*

El contenido, en sí mismo, remite al repertorio hispano de la segunda mitad del siglo XVII, especialmente por la presencia de piezas como *Al Prado de San Hierónimo*, *Ruede la bola*, *Gran duque* o *Çarambeque*. Además de los habituales tordiones, pавanas, gallardas, tordiones, folías, chaconas, marionas, marizápalos, paradetas, villanos, xácaras, paseos, torneos, gaitas y canarios, llama la atención la presencia de las inhabituales *Maribella*, *Pie de Gibau*, *Alamanda de Castilla*, *Mantuana*, *Lissarda*, *Napolitana* o *Aragonesa*, además de dos danzas de nombre en catalán, *Sinq passos* y *Pas i medio*. El catálogo se completa con algunas variantes casi desconocidas para la gallarda, que se denomina en el manuscrito “española”, “comuna”, “perpinianesa”, “de empentas”, “del Princep”, “de la Reina” o “de Nimphas”. Aparecen también especiales denominaciones como “Españoleta italiana” o “Marionas romanas”, que van en consonancia con una aislada “Corriente francesa”.

Varias piezas presentan títulos con una probable referencia literaria, como *Desible amiga*, *Bien querida*, *Entrena*, *Madama*, *Estasia vida mia*, *Tornamen la pistola*, *La ministranda* o *Hamenidad y hermosura de Abril*. Ésta última, que cierra la colección, viene precedida por otra pieza con el texto añadido bajo la pauta, que reza así:

“Para vos y para mí,  
Celia, los zelos se hizieron.  
Para vos que me los days,  
para mí que los padesco”.

Ninguno de estos títulos ha podido ser identificado, de momento, en otras fuentes musicales o literarias<sup>8</sup>.

Sin duda, otro de los elementos de interés de la fuente es la presencia de dos “sardanas”, tituladas *Al hostal* y *La pistola* (fol. 43r) más otras “cerdanes”. Podrían ser los más antiguos testimonios musicales de esta danza catalana, de orígenes remotos<sup>9</sup>, de la que se encuentran otros testimonios, ya de finales del siglo XVIII, en los manuscritos E:Bc M 741/22 y E:Bc M 1452<sup>10</sup>.

Dentro de este contenido, relacionado con tonadas, bailes y danzas, la única excepción es la presencia de un “Sacris [solemniis]” (fol. 45r), himno del que se encuentran numerosas versiones en manuscritos hispanos para tecla del siglo XVII.

La fuente contiene otros numerosos textos añadidos a la música que se refieren a la estructura de las repeticiones en las danzas, “mutanzas” y “passadas”, así como al uso del “trino” como figura de cierre de algunas de ellas. El estudio de éste y otros aspectos asociados al repertorio cae fuera de los límites de este trabajo, cuyo interés se centra ahora en la descripción del sistema notacional del manuscrito.

## II.- La cifra

La cifra del manuscrito “Senorami” es de tipo numérico continuo y, sin duda, para harpa de una orden<sup>11</sup>. Utiliza una serie numérica correlativa, del 1 al 27, que parece corresponder a un habitual ámbito diatónico C-a’’. Tipológicamente se emparenta con otro cuaderno en cifra para harpa también de origen catalán, el manuscrito M 896 de la Biblioteca de Cataluña, al que vengo denominando “manuscrito Escornalbou”, estudiado en capítulo aparte<sup>12</sup>.

Como se ha dicho, la cifra del manuscrito Senorami se copió utilizando unos pentagramas que estaban ya trazados en el volumen para acoger diversas piezas polifónicas. Por ello, hay que considerar que el formato que la cifra presenta es una adaptación del habitual formato sobre pauta de cuatro líneas. De hecho, el final de la última pieza del manuscrito se escribe sobre una pauta añadida trazada a mano y que presenta sólo cuatro líneas en vez de cinco.

<sup>8</sup> No aparecen, desde luego, en LAMBEA, Mariano: “Nuevo incipit de poesia española musicada”, 2010. [www.cervantesvirtual.com/.../nuevo-incipit-de-poesia-espanola-musicada-nipem--0](http://www.cervantesvirtual.com/.../nuevo-incipit-de-poesia-espanola-musicada-nipem--0) (acceso noviembre 2013).

<sup>9</sup> Para una rápida aproximación a la historia y tradición de la sardana, AYATS, Jaume: “Sardana”, *DMEH*, 9, p. 832-3.

<sup>10</sup> Puede verse al respecto, ESSES, Maurice: *Dances and instrumental diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries*, Pendragon Press, 1992, vol. 2, p. 38.

<sup>11</sup> La ficha catalográfica del archivo, sin embargo, la considera, erróneamente, una cifra para vihuela.

<sup>12</sup> Véase, capítulo Escornalbou.

Tal como es común en otras tablaturas para harpa, el manuscrito Senorami presenta una clara división de las cifras encomendadas a ambas manos. Así, las cifras correspondientes a la mano izquierda se escriben directamente encima de la línea superior de la pauta; las de la mano derecha, en los espacios superiores del pentagrama, dejando normalmente el primer espacio vacío. De este modo, la disposición grave-agudo de estas cifras resulta invertida con respecto al resto de fuentes para tecla o harpa conocidas en el ámbito hispano, relacionándose, tal vez, con las tipologías de cifras para vihuela y guitarra.

Las cifras de la mano izquierda se presentan alineadas en horizontal, formando grupos de hasta tres notas que corresponden a consonancias de octava cerradas en quinta o a consonancias de quinta cerradas en tercera. En la mano derecha, el mismo estilo de consonancias se presenta con cifras puestas en vertical, siempre en el orden de grave a agudo, escritas de arriba a abajo.

En el caso de la mano izquierda, la representación de las consonancias en sucesión, siempre de grave a agudo, y no alineadas verticalmente como las de la mano derecha, no creo que puede considerarse un indicio para su ejecución arpeada. Más bien se representan de ese modo por las limitaciones de una pauta que, en principio, parece adaptarse mal a la misma cifra. En mi opinión, las cifras sucesivas de la mano izquierda señalan, sin más, las cuerdas que deben pulsarse simultáneamente con la mano izquierda, quedando la ejecución arpeada como una opción del ejecutante.

Estas consonancias a seis voces, en forma de “puntos llenos”, alternan con las características “respuestas”, escritas casi siempre con cifras sucesivas en la mano derecha. La colocación de las cifras de las respuestas en diferentes espacios del pentagrama podría hacer referencia a un sistema de digitación impuesto por la misma pauta, como ocurre en los impresos de Lucas Ruiz de Ribayaz y Diego Fernández de Huete.

En unos pocos casos, la mano izquierda también participa de estos pasajes o glosas. Entonces aparece un uso ocasional de puntos para separar las cifras de la mano izquierda. Este detalle apoya mi hipótesis de una interpretación llena y no arpeada, al menos en principio, de la notación de esta mano.

Ninguna de las piezas presenta signos de compás, valores rítmicos sobre la pauta ni ningún otro sistema de notación rítmica. Además, las barras divisorias que cruzan el pautado ni siquiera corresponden a una distribución por compases, sino que se utilizan, más bien, con el único fin de separar cada una de las consonancias representadas en la cifra. Al menos en la pieza, en *Para vos y para mí*, se utiliza una doble barra, o un “compás vacío”, para separar cada uno de los versos.

Tampoco aparece ningún tipo de signo cromático ni instrucciones para afinar cuerdas del harpa para obtener notas sostenidas o bemoles.

El único signo no numérico que aparece es una especie de R que se coloca ocasionalmente sobre cifras aisladas en la mano derecha y que parece ser una indicación de “redoble” o “trino”, término éste que aparece en varias ocasiones en los textos explicativos de las piezas del manuscrito, según se dijo antes.

### III.- Valoración general

La música transmitida por el manuscrito Senorami presenta una gran simplicidad. En muchos casos no pasa de parecer un acompañamiento lleno pero sencillo, con frecuentes movimientos paralelos de quintas y octavas y un estricto diatonismo, para piezas que, tal vez, hubiesen gozado en origen de la participación de instrumentos melódicos o de la voz. Es el caso, manifiestamente, de la canción *Para vos y para mí*, pero también el de la mayor parte de las danzas y sones del cuaderno, en los que la parte melódica aparece desdibujada bajo un acompañamiento bastante masivo de puntos llenos. La misma simplicidad exhibe el sistema de cifra en sí, desprovisto de cualquier tipo de indicación rítmica.

Teniendo esto en cuenta, y a pesar de que el texto no parece presentar erratas, la transcripción del contenido del manuscrito Senorami se aventura como una tarea de cierta complejidad. Sólo las piezas que pudieran ser conocidas por otras fuentes o que estén compuestas sobre *grounds* identificables podrían reconstruirse de forma satisfactoria en una transcripción y/o interpretación del manuscrito. En cambio, las piezas sin correspondencia alguna sólo podrían presentarse en una transcripción más o menos hipotética, al menos por lo que respecta al compás y al ritmo.

A pesar de ello, la originalidad y variedad del contenido del manuscrito Senorami, incluida la presencia de los antiguos ejemplos de sardanas ya señalados, hacen merecedora a esta fuente de una mayor atención.

Por lo que respecta a la cifra que utiliza, el manuscrito Senorami puede ser considerado un documento de gran interés, al mostrar la pervivencia en España, todavía en la segunda mitad del siglo XVII, del sistema numérico continuo diatónico descrito por fray Juan Bermudo en su *Declaración de instrumentos musicales* de 1555. Como fuente, puede ponerse también en relación con el citado manuscrito M 896 de la Biblioteca de Cataluña, analizado en el siguiente capítulo, y con el manuscrito Ms 3802 de la Biblioteca del Conservatorio de Florencia, manuscrito de finales del siglo XVII, de procedencia italiana, que utiliza este mismo tipo de cifra para un ámbito D y d<sup>'''</sup>,<sup>13</sup>.

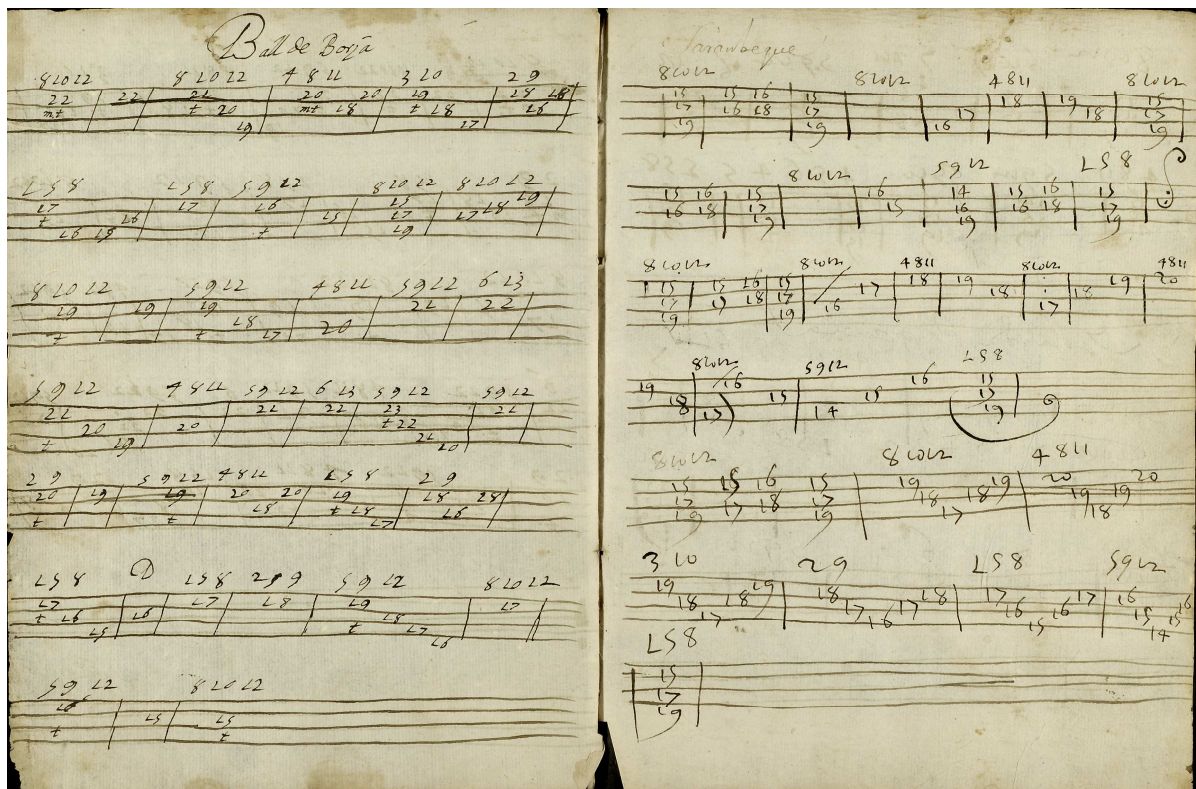
En el manuscrito Senorami, llama la atención la peculiar adaptación de la cifra a una pauta de cinco líneas que parece no corresponderle por completo. La disposición invertida de las cifras, con los bajos para la mano izquierda en la parte superior, resulta así mismo única entre las tablaturas de harpa y tecla, aunque recuerda la disposición de algunas tablaturas para vihuela. En este sentido, es interesante constatar la presencia de cifras de alfabeto catalán para guitarra en los dos tonos a tres voces de la segunda sección del manuscrito y cuya relación con el resto del *corpus* no he podido establecer de forma concluyente.

Es de esperar que en un futuro próximo esta fuente pueda ser objeto de un estudio más en profundidad, así como de una transcripción completa.

---

<sup>13</sup> La fuente es descrita someramente en MORROW, Michael: "The renaissance harp. The instrument and its music", *Early Music*, October 1979, p. 499-510. El manuscrito es también accesible *on-line*.

**ESCORNALBOU**



Ilustr. 1: E:Bc, M 896, manuscrito Escornalbou.



## MANUSCRITO ESCORNALBOU

Manuscrito

Localización: Biblioteca de Cataluña (E:Bc)

Signatura: M 896

Datación: ca. 1680

Se trata de un manuscrito encuadernado en pergamino que contiene 47 páginas numeradas de poesía castellana y doce páginas sin numerar con música en cifra para harpa. Aunque el manuscrito es citado por Cristina Bordas en su artículo “Arpa” del *DMEH*<sup>1</sup>, la fuente ha quedado fuera del ámbito de interés de otros estudios musicológicos de entidad<sup>2</sup>. No obstante, las cifras catalanas de rasgueado para guitarra que aparecen en tres de los textos de la colección han sido estudiadas por Francisco Valdivia en su tesis doctoral de 2011<sup>3</sup>, donde se realiza también una propuesta de identificación de las cifras para harpa que, sin embargo, no comparto completamente<sup>4</sup>.

El ejemplar conserva todavía el *exlibris* de la biblioteca de Eduard Toda i Güell (1855-1941), que se ubicaba en su residencia del ex-monasterio franciscano de San Miguel de Escornalbou, en Riudecanyes (Tarragona). No puede inferirse de esta circunstancia la adscripción del manuscrito a la orden franciscana, pero es significativa la identidad entre sus cifras numéricas de tipo continuo y las que se encuentran en el manuscrito Senorami procedente del convento franciscano de Balaguer<sup>5</sup>. Además, su procedencia catalana se infiere del “tremprament de arpa” que precede a la música, al que me he referido en otro lugar de este estudio<sup>6</sup>, así como de otras anotaciones en catalán presentes en el mismo volumen. Legado a la Biblioteca de Cataluña, el manuscrito ingresó en esta institución el 5 de abril de 1922. En razón de su procedencia, propongo la denominación “manuscrito Escornalbou” para esta fuente.

---

<sup>1</sup> BORDAS, Cristina: “Arpa” (I), *DMEH*, p. 705-16.

<sup>2</sup> En especial, sorprende la ausencia de menciones a la fuente en ESSES, Maurice: *Dances and instrumental differences in Spain during the 17th and early 18th centuries*, 3 vol., Pendragon Press, 1992.

<sup>3</sup> VALDIVIA SEVILLA, Francisco Alfonso: *Guitarra, sistemas de notación y música popular. Los sistemas de notación abreviada de acordes y la popularización de la guitarra en España durante el siglo XVII*. Tesis, Universidad de Málaga, 2011.

<sup>4</sup> VALDIVIA SEVILLA, Francisco Alfonso: *Guitarra, sistemas de notación y música popular...*, p. 37-43.

<sup>5</sup> Ver capítulo Senorami.

<sup>6</sup> Ver parte II, apartado IV.4.8.

El contenido musical en cifra para harpa del manuscrito es el siguiente:

- p. 53: Paseo. Turdion. Xácara
- p. 54: Xácara. Otra. Española (tachada)
- p. 55: Española
- p. 56: Maribella
- p. 57: Paseo. Paseo
- p. 58: Ball de Borja (copiado boca abajo)
- p. 59: (Sin título)
- p. 60: Ball de Borja
- p. 61: Sarambeque
- p. 62: Gallarda española
- p. 63: Florida
- p. 65: (Sin título. Varios apuntes)
- p. 71: Primavera
- p. 72: Canari de Maribella
- p. 73: (Ejemplos de harpeados)

La notación utiliza pautas de cuatro líneas, trazadas a mano y bastante irregulares. Entre éstas se colocan las cifras de la mano derecha, en forma de consonancias o de harpeados. Las de la izquierda aparecen sobre la pauta, siempre en horizontal y a veces separadas por puntos, tal como conocemos ya por el manuscrito Senorami.

Aparecen diversos signos para ornamentos: t, mt y x. Al parecer, algunos vienen acompañados también por puntos. En algunas piezas, se utiliza también el signo #, al parecer tanto para indicar puntos sustentados como bemoles.

Las abundantes tachaduras y correcciones, más una apariencia cierto punto descuidada, revelan un uso estrictamente personal de este cuaderno. Su relación notacional con el manuscrito Senorami, con el que comparte tanto repertorio como origen, hacen de esta fuente un interesante objeto de estudio para futuros trabajos.

**RIBAYAZ**



Ilustr. 1: Lucas Ruiz de Ribayaz, *Luz y norte musical*, 1677, portada.

**LUCAS RUIZ DE RIBAYAZ: LUZ Y NORTE MUSICAL**

Título: *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española, y arpa, tañer, y cantar a compás por canto de órgano, y breve explicación del Arte, con preceptos fáciles, indubitables, y explicados con claras reglas por teórica, y práctica.*

Autor: Lucas Ruiz de Ribayaz y Foncea, “presbítero, prebendado de la iglesia colegial de Villafranca del Bierço, y natural de Santa María de Ribarredonda, Merindad de Bureba, Montañas de Burgos” (portada)

Dedicatoria: “Conságrale a la Reyna de los Angeles, María Santíssima de Curiñego, patrona de dicha colegial” (portada)

Impresor: Melchor Álvarez (portada)

Lugar: Madrid (portada)

Año: 1677 (portada)

Privilegio: Madrid, 3 de julio de 1677

Tasa: Madrid, 24 de julio de 1677

Ejemplares:

E:Mn, R-4025, R-9407 y R-9402 (incompleto)

E:M Real Academia Española, S.Coms. 12-E-30

E:Sc, Institución Colombina, 64-2-34

E:S, Biblioteca privada de Rodrigo de Zayas

B:Br, Fétis 6.206 A

GB:Lbl

MEX:O, Biblioteca del Convento de Santo Domingo

US:Wc, MT582.A2R9 Case

Como es sabido, la terna tecla, harpa y vihuela había estado presente, con diferentes grados, intenciones y matices, en varios impresos producidos en la Península Ibérica, al menos desde la década de 1540. Por mucho que los títulos del *Libro de cifra nueva* de Venegas de Henestrosa y de las *Obras de música* de Cabezón hayan invitado a considerar el repertorio que contienen como transferible a las tres categorías instrumentales, lo cierto es, como ya se ha comentado en otro lugar<sup>1</sup>, que las direcciones en las que se mueven esas posibles transferencias quedan bien acotadas por la práctica, definiendo un itinerario que va de la vihuela a la tecla o al harpa, pero no al revés, al menos en un sentido general.

La idea de Venegas de abrir la puerta al tañedor de tecla para la rápida adquisición de un repertorio de calidad basado en los impresos de vihuela es una realidad ya ejemplificada en su propia publicación, por medio de la transcripción o adaptación de

---

<sup>1</sup> Parte II, apartado I.2.

obras de Francesco da Milano, Alonso Mudarra o Luis Narváez, entre otros. Esta adaptación conllevaba, ineludiblemente, la transcripción del repertorio al sistema de cifra que le es propio, el del instrumento de tecla, sistema que se consideró igualmente válido para el harpa. En este sentido, el impreso de Mudarra de 1546 puede considerarse pionero en la presentación de un formato editorial que combinó los repertorios y los sistemas notacionales de las dos categorías instrumentales: vihuela y guitarra por un lado más tecla y harpa por otro.

Desgraciadamente, la política editorial de Hernando de Cabezón, al editar las obras de su padre, desfiguró tanto la idea inicial de Venegas como la clara división gráfica e instrumental de Mudarra y Bermudo para presentar un *corpus* de música manifiestamente para tecla que, supuestamente, podría ser también adaptada al harpa y la vihuela, además de servir a los ministriles. Por cuestiones meramente prácticas e idiomáticas, esa transferencia se manifiesta difícil, por no decir inviable, en el caso de la vihuela, quedando por determinar hasta qué punto es posible en el caso del harpa y con qué limitaciones<sup>2</sup>.

Por su lado, las *Flores de música* de Manoel Rodrigues Coelho vuelven a mostrar un *corpus* de música destinado indistintamente a la tecla y al harpa, sin que puedan discernirse apenas diferencias en el tratamiento de sus piezas para uno u otro instrumento. Pero, sin duda, tales diferencias debían existir, si no desde el punto de vista de la composición sí por cuanto respecta a los aspectos de la interpretación, como el *tempo*, la dinámica o la ornamentación, incluido el uso de harpeados, sin contar otros aspectos tímbricos o de contexto espacial y funcional.

Finalmente, al considerar el impreso de Lucas Ruiz de Ribayaz, nos encontramos, de nuevo, ante dos colecciones de música claramente diferenciadas dentro del mismo volumen, una primera para la guitarra y la segunda para el harpa. Al final del libro<sup>3</sup>, como una “demostración” adicional, se presenta un grabado del teclado del monacordio con las cifras inscritas y una invitación para los tañedores de este instrumento (ilustración 2):

“Por la demostración presente se puede notar a qué teclas del monacordio corresponden los números de la cifra del arpa, pues van figurados en ellas, para que el que quisiere se valga de dicha cifra para el monacordio, y use della de la misma suerte que en la arpa, assí en orden de los golpes que se dan en cada compás, como en todo lo demás”<sup>4</sup>.

La utilidad de la cifra para harpa para el tañedor de tecla queda también de manifiesto en otro lugar:

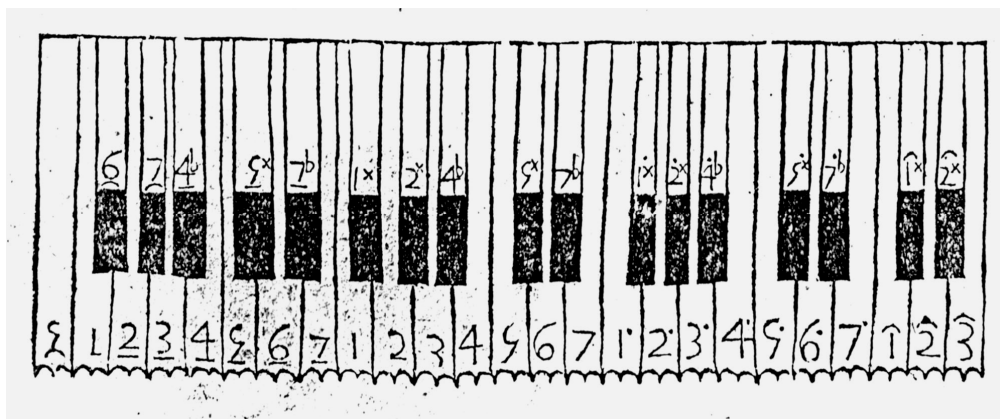
“[...] Aunque de passo quiero advertir que también pueden servir para el monacordio, pues es cierto que se cifra para tañer en él, como para tañer en arpa de dos órdenes, porque el monacordio en el orden de las teclas, corresponde al arpa”<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Sobre esta cuestión, parte II, apartado I.2 y parte III, Cabezón, II.

<sup>3</sup> RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas: *Luz y norte musical*, p. 144-5.

<sup>4</sup> *Luz y norte musical*, p. 145.

<sup>5</sup> *Luz y norte musical*, p. 37.



Ilustr. 2: *Luz y norte musical*, pg. 145.

La edición se convierte así, de nuevo, en una empresa editorial “para guitarra, arpa, y monacordio”, tal como señaló el prólogo. Todo ello no suena sino como un eco, con voluntades y orientaciones bien diferentes, desde luego, del “para tecla, harpa y vihuela” usado por Venegas de Henestrosa o Cabezón en sus respectivos impresos.

Existen dos ediciones facsimilares de la obra de Ruiz de Ribayaz, publicadas por las editoriales Minkoff (Ginebra) y Alpuerto (Madrid). La edición española va acompañada de un estudio introductorio de Rodrigo de Zayas, así como de una transcripción del contenido musical. Ésta viene realizada, para la parte de guitarra, por el mismo Rodrigo de Zayas y, para la parte de harpa, por María Rosa Calvo Manzano<sup>6</sup>. Hay también disponible una edición moderna de las piezas para harpa de Ribayaz en edición de Astrid Nielsch y Andrew Lawrence-King<sup>7</sup>. Por lo que respecta al repertorio para guitarra, son de referencia los trabajos de Robert Strizich y Francisco Valdivia, entre otros<sup>8</sup>. En cuanto a la notación para harpa, conviene citar un artículo de Almonte Howell publicado en 1982<sup>9</sup>. Así mismo, la música de Ribayaz ha sido tomada en consideración en el marco de estudios sobre danzas y diferencias instrumentales en la música hispana y, muy especialmente, en la obra de Maurice Esses<sup>10</sup>.

Quedan, no obstante, notables lagunas en el estudio de esta fuente dentro del contexto de la música instrumental del siglo XVII, especialmente por cuanto respecta al estudio de los repertorios para guitarra y harpa de forma conjunta y a la difusión de la obra en el ámbito hispano.

<sup>6</sup> RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas: *Luz y norte musical*, 1677. Ed. facsímil, Ginebra, Minkoff, 1976; RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas: *Luz y norte musical*, ed. facsímil con estudio y transcripción de Rodrigo de Zayas, con la colaboración de María Rosa Calvo Manzano, Madrid, Alpuerto, 1992.

<sup>7</sup> RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas: *Luz y norte musical*, ed. Astrid Nielsh y Andrew Lawrence-King, King's Music, s.l., s.f.

<sup>8</sup> STRIZICH, Robert: “A Spanish guitar tutor: Ruiz de Ribayaz’ *Luz y norte musical*”, *Journal of the Lute Society of America*, VII, 1974, p. 51-81; VALDIVIA, Francisco Alfonso: “Las cifras de punteado en *Luz y Norte Musical* de Lucas Ruiz de Ribayaz”, *Hispanica Lyra*, 2, octubre 2005, p. 20-3 y VALDIVIA SEVILLA, Francisco Alfonso: *Guitarra, sistemas de notación y música popular. Los sistema de notación abreviada de acordes y la popularización de la guitarra en España durante el siglo XVII*. Tesis, Universidad de Málaga, 2011.

<sup>9</sup> HOWELL, Almonte: “Harp notation from 17th-century Spain: Ruiz de Ribayaz’ *Luz y norte musical*”, *Folk Harp Journal*, 37, june 1982, p. 14-20.

<sup>10</sup> ESSES, Maurice: *Dances and instrumental diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries*, 3 vol., Pendragon Press, 1992.

## I.- El personaje y sus motivaciones editoriales

Lucas Ruiz de Ribayaz y Foncea se presenta en la portada de su *Luz y norte musical* como “presbítero, prebendado de la iglesia colegial de Villafranca del Bierço, y natural de Santa María de Ribarredonda, Merindad de Bureba, Montañas de Burgos”. A partir de esta pista, Rodrigo de Zayas pudo localizar su partida de bautismo, fechada el 15 de octubre de 1626, en el archivo parroquial de este municipio castellano<sup>11</sup>.

La dedicatoria del libro de Ribayaz, “a Nuestra Señora de Curiñego, María Santísima” ofrece datos sobre su formación eclesiástica en la iglesia colegial de Villafranca, “gradatim desde las órdenes menores al sacro prebiterato”. Según nos dice, al alcanzar el estado sacerdotal “llevava algunos principios de Música, que adquirí sirviendo a los condes de Lemos y Andrade” y, posteriormente, una vez ganada una prebenda en la misma iglesia por intercesión de su patrón y presentación de don Fadrique de Toledo, marqués de Villafranca, “practiqué en algunos ratos que el tiempo me prestaba, por no tenerlos del todo ociosos [...] en las cifras, instrumentos, y música, de que he compuesto este libro”.

Su manejo de los instrumentos parece haber quedado circunscrito a los de cuerda pulsada, a los que dedica su obra. Su opinión, poco segura, sobre la digitación a usar en los instrumentos de tecla parece excluir un conocimiento suficiente sobre su manejo:

“Para el monacordio hay muchos que han usado de todos los dedos de las manos. Esto es en particular, más lo general tengo entendido que se usa toda la mano izquierda, y del índice, el largo, anular y pequeño de la mano derecha”<sup>12</sup>.

Y, en cualquier caso, Lucas Ruiz de Ribayaz confiesa que su libro es “obra de un aficionado, que no ha practicado ex profeso la facultad, sino que le ha llevado el zelo de que gozen de esta corta Luz, y Norte todos aquellos adonde alcançare, y quisieren valerse de ella”<sup>13</sup>. La figura de Ribayaz se alinea así junto a otros músicos no profesionales que quisieron realizar una aportación editorial para provecho de otros aficionados.

Se sabe que Lucas Ruiz de Ribayaz viajó a América acompañando a su protector, don Pedro Antonio Fernández de Castro y Portugal, décimo conde de Lemos, cuando éste fue nombrado virrey de Perú en 1667, en una comitiva en la que viajaba también, como gentilhombre de la cámara, el músico Tomás de Torrejón y Velasco<sup>14</sup>. Este dato sobre su estancia en Perú parece estar en relación con un testimonio propio, inserto al principio del prólogo, cuando intenta justificar su deseo de acometer la publicación de un libro en cifra:

“Dirá el discreto lector al ver los principios de este libro (y más si tiene noticias de la música, instrumentos, y cifras) qué ocioso estava este autor, pues se puso a escribir unas cosas tan ordinarias, que hasta los niños en Madrid, y otras partes, las entienden, y practican, y ay también

<sup>11</sup> *Luz y norte musical*, ed. Zayas, p. I.

<sup>12</sup> *Luz y norte musical*, p. 37.

<sup>13</sup> *Luz y norte musical*, prólogo.

<sup>14</sup> Las referencias documentales precisas sobre este viaje las trae GEMBERO USTARROZ, María: “Migraciones de músicos entre España y América (siglos XVI-XVIII). Estudio preliminar”, en *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, María Gembero Ustároz y Emilio Ros-fábregas (coord.), Granada, Universidad de Granada, 2007, p. 17-58.



maestros que las enseñen; a que se dan algunas respuestas. La primera, que el mundo es grande, y que no en todas partes concurre lo que en Madrid, y que tiene experiencia el autor (porque ha visto diferentes reynos, provincias remotas, y ultramarinas) que no saben, ni practican dichas cifras, ni otras ningunas, porque aunque se tañe, y canta, no es más que de memoria, exceptuando a algunos, que saben la música de canto de órgano”<sup>15</sup>.

La ausencia de cifras en esas provincias remotas y territorios de ultramar que dice Ribayaz no deja de ser significativa, además de sorprendente. Por un lado, parece contradecir las evidencias sobre la circulación de repertorios en cifra en territorio americano desde el siglo XVI<sup>16</sup> pero, por otro, ratifica la existencia de una práctica musical dominada por la transmisión oral en el campo de la música instrumental, seguramente con relación a guitarras y harpas en particular, y que se refiere, con toda probabilidad, más al ámbito popular o del músico aficionado que al ámbito culto o eclesiástico. De lo que no queda duda, a través de sus palabras, es de la voluntad de llenar un vacío en ese aspecto notacional, educativo y de transmisión del repertorio a través de su libro de cifra.

Hay que tener en cuenta que, curiosamente, la aprobación de *Luz y norte musical* fue firmada, el 21 de febrero de 1677, por “fray Luis Zerbela, de la orden de San Francisco, calificador del Santo Oficio de la Inquisición, y comissario general que fue de su religión, en los Reynos del Pirú”. Fray Luis ostentó este cargo, en efecto, entre 1669 y 1674, periodo durante el que se hizo cargo de las obras de construcción de la iglesia y monasterio de San Francisco de Lima, inaugurada el 3 de octubre de 1672, durante la época de gobierno del conde de Lemos. A partir de esta coincidencia, se podría suponer la existencia de un probable vínculo personal entre el franciscano y Lucas Ruiz de Ribayaz, si no incluso cierto influjo ideológico a la hora de enfrentar su proyecto editorial<sup>17</sup>.

En efecto, es bien posible que la empresa de Ruiz de Ribayaz hubiese tenido como trasfondo, como lo fue el caso de Venegas de Henestrosa o de fray Juan Bermudo, un propósito de exportación de las virtudes notacionales de este “arte”, como él lo llama, a aquellos territorios de ultramar, en un intento de hacer accesible sus ejemplos de música instrumental a un grupo de población amplio y probablemente receptivo, aprovechando, sin duda, la plataforma ofrecida por sus contactos en el virreinato de Perú a nivel político y eclesiástico.

---

<sup>15</sup> *Luz y norte musical*, prólogo.

<sup>16</sup> Véase parte II, I.4.2.

<sup>17</sup> Don Pedro Antonio Fernández de Castro y Portugal, conde de Lemos, moriría poco después, el 6 de diciembre del mismo año. Fray Luis Zerbela aparece representado en un grabado de la obra de Miguel Suárez de Figueroa *Templo de Nuestro Grande Patriarca San Francisco de la provincia de los Doce Apóstoles del Perú en la Ciudad de los Reyes*, Lima, 1675. Se trata de un emblema de difícil interpretación, en el que se ve a fray Luis a bordo de un navío, alumbrando, precisamente, con la luz de una vela encendida que porta en la mano derecha. En el grabado están presentes también doce estrellas, representativas de la provincia franciscana de los Doce Apóstoles, ojos humanos y un tablero de ajedrez con el anagrama del nombre “Luis”, además de otros detalles iconográficos y simbólicos. Una reproducción del grabado en cuestión puede verse en la web del Archive of Early American Images: <http://www.lunacommons.org/luna/servlet/detail/JCB~1~1~2424~15500030:-Fray-Luis-Cervela-and-ship-> (acceso noviembre 2013).

## II.- El aspecto pedagógico: cifra y canto de órgano

En el contexto descrito, el enfoque pedagógico aparece como elemento fundamental en el proyecto editorial de Ruiz de Ribayaz, pues su libro se dirige, al menos inicialmente, al principiante y, en modo particular, al que “se halla en parte donde no ay maestro, o con caudal para traerle”, alusión que parece referirse, de nuevo, a provincias remotas o a zonas desvinculadas de circuitos musicales profesionales. Sobre ello insiste en otro lugar: “pues afirmo que mi deseo es de que no gaste mucho maestro qualquiera que quisiere aprovecharse, entrando, y aprendiendo lo que se le advierte con cuidado”<sup>18</sup>.

Así, la obra de Ribayaz, dentro de su simplicidad, no aspira a ser sino una herramienta en la fase inicial de aprendizaje:

“Mire las reglas con cuidado, y aunque las cifras que van figuradas, sean ordinarias, quando llegue a saber todo lo que se incluye en ellas el que quisiere, se hallará hábil para caminar por las más dificultosas que se ofrezcan a las manos, y aún blasonar de diestro”<sup>19</sup>.

Lo reconoce también Cristóbal Galán, maestro de capilla del Real Convento de las Descalzas de Madrid, en la aprobación a la obra de Ribayaz, fechada el 12 de abril de 1677, en la que aparece claramente justificado el título del tratado:

“Es su obra muy propia del título que tiene, pues en la Luz da claras, y fáciles reglas para las cifras de ambos instrumentos; y en el Norte, guía para caminar a compás por ellos, con los principios del canto de órgano: con que con esta Luz, y Norte que el autor promete, podrá con claridad adelantarse el principiante hasta llegar al conocimiento de lo que han escrito otros Autores”.

Una vez alumbrados los rudimentos, el itinerario guiado hacia esas cifras más dificultosas escritas por otros autores queda ya trazado en el mismo texto de *Luz y norte musical*. Ruiz de Ribayaz se refiere expresamente a la *Instrucción de música* de Gaspar Sanz, apenas publicada en 1674<sup>20</sup>, diciendo que “no es para principiantes, sino para quien sabe más música, o por lo menos para quien entra con la luz que puede sacar de este libro”<sup>21</sup>, para alabar posteriormente su contenido: “y oy particularmente se venden en Madrid unas cifras, y composiciones para la guitarra, impressas en Zaragoza, y compuestas por el licenciado Gaspar Sanz, que se intitulan, *Instrucción de música sobre la guitarra española*, que son muchas, muy diferentes, y exquisitas”<sup>22</sup>.

Posteriormente, en la parte dedicada al harpa, se referirá también al libro *Melodías mósicas* (sic), que, al parecer, había publicado Andrés Lorente poco antes, y a un proyecto de edición de Juan del Vado<sup>23</sup>. Por si estas obras no fuesen accesibles, ofrece

<sup>18</sup> *Luz y norte musical*, p. 64.

<sup>19</sup> *Luz y norte musical*, prólogo.

<sup>20</sup> SANZ, Gaspar: *Instrucción de música...*, 1674.

<sup>21</sup> *Luz y norte musical*, prólogo.

<sup>22</sup> *Luz y norte musical*, p. 13.

<sup>23</sup> *Luz y norte musical*, p. 32: “[...] para guitarra, ha impresso ahora el licenciado Gaspar Sanz un libro, aunque breve, en dos tomos, que le intitula *Instrucción de Música*; y para el arpa Andrés Llorente otro, que le intitula *Melodías Mósicas* (sic); y Juan del Bado trata de imprimir para el arpa, y no ay duda que si lo haze, serán sus obras muy selectas, y de estimar”. Hasta el presente no se ha localizado ningún ejemplar de estos impresos de Lorente y Vado. Las *Melodías mósicas* (sic) son también citadas, como proyecto editorial, en el mismo tratado de LORENTE, Andrés: *El porqué de la música*, Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672. Sobre este particular JAMBOU, Louis: “Andrés Lorente,

al interesado una selección de piezas “que son de los mejores autores que al presente se hallan”, recogidas en “el cuerpo que tengo que dar a la estampa para ambos instrumentos” bajo el título *Ecos del libro...*<sup>24</sup>.

Creo que no cabe duda de que ese impreso que se dice en preparación corresponde a los *Ecos del libro intitulado Luz, y norte musical, en cifras para guitarra, y arpa* y a los *Ecos segundos de la Luz, y norte musical, en cifra para el arpa de dos órdenes* que se incluyeron dentro del mismo volumen impreso en 1677<sup>25</sup>, y que constituyen la aplicación práctica de los elementos teorizados en la primera parte de la obra. Es probable, por tanto, que la parte teórica, con sus ejemplos de pasacalles para guitarra y harpa incluidos, formaran parte de un proyecto editorial inicial, ampliado luego mediante las dos colecciones de *Ecos*, impresas en un único volumen en 1677.

Es interesante resaltar en este punto que lo publicado por Ruiz de Ribayaz en sus *Ecos* es, según su propia declaración, una selección de piezas escogidas de varios autores: “pondré las cifras que he podido recoger, para que todo aficionado camine, sepa, y se divierta, y exercite, hasta hallar las que se propusieron, compuestos por los autores referidos”<sup>26</sup>. Si bien es verdad que, exceptuando unas pocas obras tomadas de la *Instrucción de música* de Gaspar Sanz, no pueden ser establecidas concordancias precisas para la mayor parte de las piezas de su impreso, su faceta como compositor queda oscurecida por su propio testimonio, mostrándose como mero recopilador y transmisor de este repertorio instrumental.

En otro orden de cosas, y dejando aparte esa senda alumbrada que lleva a la adquisición de pericia como tañedor a través de las cifras, Ruiz de Ribayaz también muestra el deseo, semejante al expresado por Luis Venegas de Henestrosa un siglo antes, de mostrar el camino para el aprendizaje del canto llano y del canto de órgano a partir del mismo sistema de notación en tablatura y de la práctica instrumental:

“[...] a que se sigue el Arte, o lo más essencial de ella, para entender, practicar, y cantar por canto de órgano (con advertencia, que el que aprendiere a cantar por esta Arte, cantará también por canto llano, pues no se diferencia de la del órgano más que en el valor, y forma de las figuras que entran al compás) y encaminar a los instrumentistas principiantes a que desde luego conozcan los signos que pertenecen a los puntos de los instrumentos, o los puntos de los instrumentos que pertenecen a los signos de la música...”<sup>27</sup>.

El itinerario se describe, por tanto, invertido, desde las cifras al instrumento y de éstos al canto de órgano, con respecto a la práctica pedagógica habitual, en la que el canto de órgano es la llave de acceso a la profesión de tañedor. Así pues, aunque de forma no confesada, esta propuesta parece denotar una aspiración de mayor alcance, la de convertir este sistema de cifras en un sistema de notación universal o, al menos, en una vía de acceso a la formación musical profesional, tanto para instrumentistas como para cantores, y muy especialmente, como se ha dicho, en zonas aisladas de los circuitos musicales o carentes de cualquier infraestructura para la enseñanza musical.

---

compositor. Essai d'identification de la tablature du ms. M.1358 de la Bibliothèque Nationale de Madrid”, *Melanges de la Casa de Velázquez*, XII, 1976, p. 251-69. También, capítulo *Pensil deleitoso*.

<sup>24</sup> *Luz y norte musical*, p. 32: “[...] ofrezco algunas [obras] para después de este libro, en que por *Ecos del* (que así se ha de intitular el cuerpo que tengo que dar a la estampa para ambos instrumentos) [...]”.

<sup>25</sup> *Luz y norte musica*, p. 65ss y 105ss.

<sup>26</sup> *Luz y norte musical*, p. 65.

<sup>27</sup> *Luz y norte musical*, prólogo.

A partir de estos elementos, es fácil establecer notables paralelismos entre las figuras de Lucas Ruiz de Ribayaz y Luis Venegas de Henestrosa. Ambos son personajes eclesiásticos y músicos no profesionales, meros compiladores de música volcados en una empresa editorial basada en la efectividad de las cifras y en su supuesta capacidad para establecerse como sistema notacional universal.

Con todo, resulta prácticamente imposible por ahora determinar con precisión el grado de difusión de esta obra en el espacio geográfico y temporal ni calibrar el éxito que pudo alcanzar a un lado y otro del Atlántico su propuesta pedagógica. No obstante, puede afirmarse que, de los cinco ejemplares actualmente conocidos del impreso, al menos uno se localiza desde antiguo en la biblioteca del convento de Santo Domingo de Oaxaca (México)<sup>28</sup>, indicio frágil pero suficiente sobre la presencia del impreso en América Central. Por otro lado, una noticia aislada sitúa un ejemplar de *Luz y norte musical* a la venta en la tienda murciana del librero Juan Polo todavía en 1749<sup>29</sup>, en una época en la que ya estarían también en circulación en la Península los impresos para harpa de Fernández de Huete<sup>30</sup> y los de guitarra de Gaspar Sanz, Francisco Guerau y Santiago de Murcia<sup>31</sup>.

Finalmente, la extraordinaria difusión del harpa hasta tiempos presentes en los países de América Latina, parece corroborar la importancia que impresos como el de Lucas Ruiz de Ribayaz debieron de tener en la difusión del instrumento y de los repertorios hispanos a lo largo de los siglos XVI al XVII<sup>32</sup>.

### III.- El contenido

Tal como queda dicho, el libro de Ribayaz se presenta dividido en dos partes bien diferenciadas. La primera, que representa los elementos del título propiamente dicho, *Luz y norte*, es una explicación sobre aspectos de la guitarra y del harpa, además de rudimentos sobre canto de órgano.

La parte dedicada al instrumento de mástil aborda, en los cuatro capítulos iniciales, cuestiones de encordadura, cifras de alfabeto para rasgueado (ilustración 3) y cifras de punteado, digitación, ornamentos y temple, incluyendo varios pasacalles a modo de

<sup>28</sup> Citado por LAWRENCE-KING, Andrew: "Luz antigua para nuevos caminos: ecos del siglo XVII responden preguntas para los músicos del nuevo milenio", *Acervos, Boletín de los Archivos y Bibliotecas de Oaxaca*, 5, verano 2001, p. 25-9.

<sup>29</sup> El dato es conocido gracias a un inventario de la librería realizado el 16 de marzo de 1749, tras la muerte del librero. GRACIA CUADRADO, Amparo: "La librería de Juan Polo en Murcia a mediados del siglo XVIII", *Investigación bibliotecológica*, vol. 23, num. 49, México, 2009, ed. electrónica: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0187-358X2009000300002&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0187-358X2009000300002&script=sci_arttext) (acceso noviembre 2013).

<sup>30</sup> FERNÁNDEZ DE HUETE, Diego: *Compendio numeroso de zifras armónicas, con theórica, y práctica para harpa de una orden, de dos órdenes, y de órgano*, Madrid, Imprenta de Música, 1702 (primera parte) y 1704 (segunda parte).

<sup>31</sup> SANZ, Gaspar: *Instrucción de música sobre la guitarra española*, Zaragoza, 1674, dividida en dos libros, que aparecieron reimpresos junto a un tercero en 1697; GUERAU, Francisco: *Poema harmónico, compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española*, Madrid, 1694; MURCIA, Santiago de: *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*, Amberes, 1714.

<sup>32</sup> Para una panorámica sobre esta cuestión, con numerosas referencias bibliográficas, puede consultarse la voz "Arpa" en *DMEH*, vol. 1, p. 705-24. También CALVO-MANZANO, María Rosa: *El arpa en el Renacimiento español*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, especialmente p. 36-7.

ejemplo<sup>33</sup>. Por su parte, en la sección sobre canto de órgano, partiendo de la mano guidoniana, se abordan los conceptos de voces y signos, claves y figuras, así como movimientos del compás de compasillo y proporción menor<sup>34</sup>. La parte dedicada al harpa, que es la que más nos interesa aquí, contiene igualmente explicaciones sobre el instrumento de dos órdenes, su encordadura, técnica de ejecución, temple y sistema de cifra, incluyendo también una serie de pasacalles como ejemplificación.

**14 Luz, y Norte**  
 lumen de lo tocante al canto de Organos; las quales cifras entran  
 con el titulo de Ecos de la Luz, y Norte Musical, &c.

*Por el uno.* *Por el dos.*  
 1 1 2 1 + + 1 2 3 2 1 2  
 C [Cifra musical]

*Por el tres.* *Por el quatro.*  
 3 3 4 3 2 2 3 4 1b 4 3 4  
 C [Cifra musical]

*Por el seis.* *Por el cinco.*  
 6 5 6 7 6 5 5 1 5 P P 5  
 3 [Cifra musical] C [Cifra musical]

*Por el ocho.* *Por el siete.*  
 8 7 8 9 8 7 7 6 7 8 8 7  
 3 [Cifra musical] C [Cifra musical]

*Por el nueve.* *Por el diez.*  
 9 9 1 9 6 6 9 X 7 X 9 X  
 C [Cifra musical] 3 [Cifra musical]

*Por Patilla.* *Por el undecimolado.*  
 P P + P 7 7 P 1b 2 1b + 1b  
 C [Cifra musical] 3 [Cifra musical]

Ad-

Ilustr. 6: *Luz y norte musical*, p. 14. Cifras de rasgueado.

<sup>33</sup> Para una descripción más precisa y discusión de numerosos aspectos abordados en esta sección, RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas: *Luz y norte musical...*, ed. Rodrigo de Zayas, p. II-VIII.

<sup>34</sup> Para una discusión sobre estos aspectos, RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas: *Luz y norte musical...*, ed. Rodrigo de Zayas, p. XV-XXIV. También LEON TELLO, Francisco José: *La teoría española de la música en los siglos XVI y XVII*, Madrid, CSIC, 1974.

La parte musical, los *Ecos del libro*, se organiza también en dos secciones principales. La primera se subdivide, a su vez, en unas “cifras de rasgado” seguidas de unos “tañidos de punteado para la guitarra”; la segunda, bajo el título *Ecos segundos de la Luz y norte musical*, contiene “diferentes tañidos” para el harpa de dos órdenes. Sólo al final de la parte musical, en la página 145, se incluye el grabado del monacordio del que ya se hizo mención (ilustración 2) y que conecta, definitivamente, el repertorio impreso con el instrumento de tecla.

Como se ha dicho, una parte del repertorio para guitarra impreso por Ribayaz está tomado de la *Instrucción de música* de Gaspar Sanz. Dejando aparte posibles concordancias en las cifras de rasgueado, poco relevantes al tratarse de modelos armónicos habituales de mitad del siglo XVII, las correspondencias entre ambos libros se presentan en la tabla 1. Se indica página del impreso de Ribayaz y referencia a las páginas del libro I o II de Sanz, con observaciones especiales cuando es preciso<sup>35</sup>.

Tabla 1: <i>Luz y norte musical</i> , 1677. Correspondencias con la <i>Instrucción de música</i> de Gaspar Sanz			
	Ribayaz	Sanz	
Xácaras	70	I, 7	Incompleta
Canarios	71	I, 8	Incompleta
Gallardas	72	I, 5	Sólo inicio
Folías	75	II, 3	Incompleta
Rugero	78	II, 4	
Paradetas	79	II, 4	
Zarabandas	81	II, 4	
Matachín	80	II, 4	
Españoleta	82	II, 5	
Torneo	89	I, 5	
Batalla	90	I, 5	
Pasacalle	101	I, 6	Incompleta

Como puede verse, en dos casos, *Xácaras* y *Canarios*, toma Ribayaz sólo la parte inicial de las piezas de Sanz, que quedan incompletas. En el caso del *Pasacalle* suprime también las dos diferencias finales más otra intermedia. En las *Gallardas*, la correspondencia con Sanz abarca sólo los primeros doce compases. A partir de ese punto, Ribayaz enlaza con otras gallardas “por el cinco” que no se encuentran en el libro de Sanz.

A partir del testimonio del propio Ribayaz, es muy probable que el resto del repertorio de guitarra proceda de otras fuentes impresas o manuscritas que, de momento, no se han podido identificar. Lo mismo es válido para el repertorio de harpa, en el que se supone que habrá piezas extraídas de los libros de Andrés Lorente y, tal vez, del proyectado por Juan del Vado, aunque nada puede asegurarse al respecto mientras no se localicen ejemplares de estos supuestos impresos.

<sup>35</sup> Las concordancias para las piezas del primer libro de Sanz fueron ya señaladas por JAMBOU, Louis: “Andrés Lorente, compositor. Essai d’identification de la tablature du ms. M.1358 de la Bibliothèque Nationale de Madrid”, *Melanges de la Casa de Velázquez*, XII, 1976, p. 251-69. El asunto se retoma en VALDIVIA, Francisco Alfonso: “Las cifras de punteado en *Luz y Norte Musical*...”

Un aspecto interesante, relacionado con estas concordancias, es la precisa elección de las piezas a incluir en *Luz y norte musical* por parte de Ribayaz. En efecto, parece que se evitó cualquier repertorio de influencia no hispana, con la sola excepción, tal vez, de las diferencias sobre el *Gran Duque*, de amplia difusión internacional desde principios del siglo XVII. Desde luego, en ningún caso están presentes piezas a la francesa o a la inglesa, de las que Sanz ya había incluido varios ejemplos en su libro, ni hay alusión alguna a piezas a la italiana, algo que sí será habitual en fuentes inmediatamente posteriores, como el *Compendio numeroso* de Huete<sup>36</sup>, las colecciones manuscritas de fray Antonio Martín y Coll<sup>37</sup> o el *Libro de música de clavicímbalo* de Francisco de Tejada<sup>38</sup>, por ejemplo. La mixtura de estilos que pregona Gaspar Sanz desde el título de su *Instrucción de música*, que incluye “variedad de sonos, y danças de rasgueado, y punteado, al estilo español, italiano, francés, e inglés”, se encuentra totalmente ausente en el impreso de Ribayaz.

Tampoco seleccionó Ribayaz piezas que pudieran ser consideradas estrictamente “de fantasía” y que no estuviesen basadas en un *ground*, lo que orienta su colección hacia prácticas improvisatorias, convirtiendo cada una de las piezas en un mero almacén más o menos ornamentado sujeto a posterior reelaboración por el intérprete.

Por último, hay una clara voluntad de ofrecer un material técnicamente sencillo, accesible al que debuta en la práctica instrumental, algo que se manifiesta claramente en la decisión de mutilar algunos pasajes en las piezas extraídas del libro de Gaspar Sanz, tal como se ha dicho.

Sin embargo, dejando aparte estas cuestiones, lo que verdaderamente nos interesa aquí de las concordancias entre la obra de Sanz y la de Ribayaz es su aspecto meramente textual en relación con los problemas editoriales antes descritos, y que tendrán consecuencias importantes desde el punto de vista de la interpretación de la cifra, como más tarde veremos.

#### IV.- El harpa hispana y sus cifras

Lucas Ruiz de Ribayaz describe en *Luz y norte musical* un instrumento de tipo hispano formado por 27 cuerdas diatónicas y 15 cromáticas, con una extensión idéntica a la de los instrumentos de tecla con octava corta (C, D, E, F, G, A-a’). Esta harpa es representada luego en un grabado<sup>39</sup>, con las cifras inscritas junto a las clavijas, exactamente como aconseja que se haga para no tener dificultad en localizar las cuerdas requeridas durante la afinación y la ejecución (ilustración 4). Esta práctica se encuentra

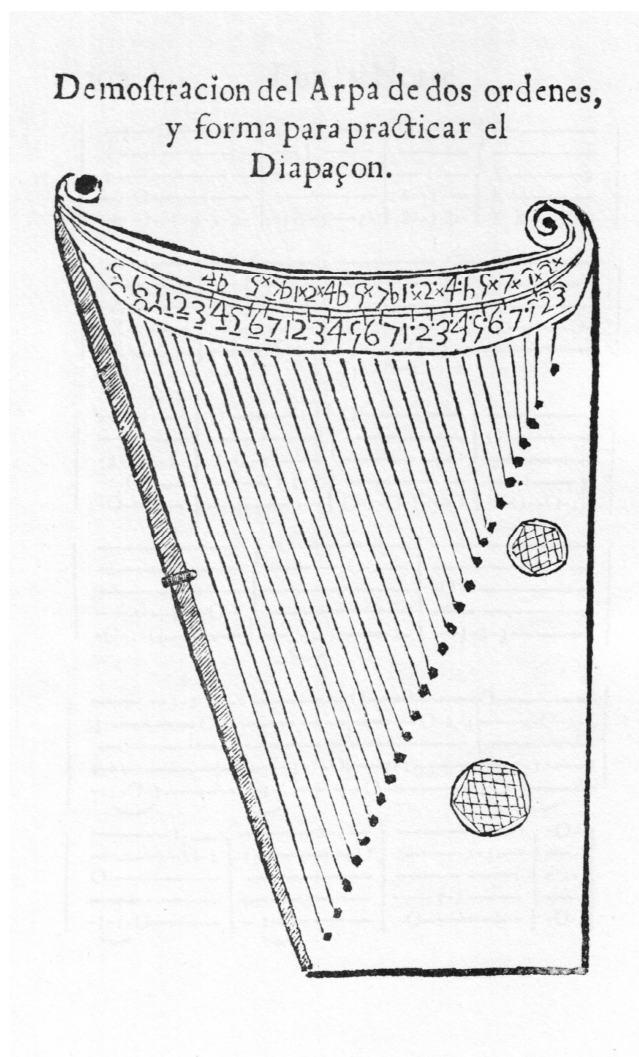
<sup>36</sup> Para todo lo relacionado con esta fuente, véase el capítulo Huete.

<sup>37</sup> E:Mn, manuscritos M 1357, M 1358, M 1359, M 1360 y M 2267. Véase *Pensil deleitoso*.

<sup>38</sup> E:Mn, manuscrito M 815. Sobre este manuscrito, véase especialmente GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Patricia: *Libro de música de clavicímbalo del Sr. Dn. Francisco de Tejada (1721). Estudio y transcripción*. Trabajo de AAD bajo dirección de Andrés Cea Galán, Conservatorio Superior de Música de Sevilla, 2007 (inédito).

<sup>39</sup> *Luz y norte musical*, capítulo V, “en que se habla del arpa de dos órdenes, y de la formación, y nombres de las cuerdas della”. El grabado en cuestión se imprimió en la página 104 del libro. No se encuentra, sin embargo, en el ejemplar que he consultado en la Biblioteca Colombina de Sevilla, pero sí en el de la biblioteca Zayas y en el de la Biblioteca Real de Bruselas.

reflejada al menos en tres de las diez harpas históricas hasta ahora inventariadas en España<sup>40</sup>.



Ilustr. 4: *Luz y norte musical*, p. 104

Inmediatamente, sigue en el texto la declaración de la cifra<sup>41</sup>. En este punto se describe la pauta de cuatro líneas que ya conocemos de la cifra para tecla, pero con un funcionamiento bien distinto. Si, en la cifra para tecla, cada una de las líneas representa a una voz del discurso polifónico, aquí las tres líneas superiores se asocian, respectivamente, a lo ejecutado por los dedos pulgar, índice y largo de la mano derecha. La excepción se presenta en las “carrerillas” o glosas, generalmente escritas en la línea

<sup>40</sup> Los diez instrumentos son someramente descritos en BORDAS, Cristina: “Arpa”, *DMEH*, vol. 1, p. 705-16. Se trata de tres instrumentos firmados por Pere Elías (1704, Museo Provincial de Avila), Iván López (Museo Nacional de Antropología, Madrid) e Iván de la Torre (Monasterio de Santa Clara, Motilla de Pomar, Burgos). Un cuarto instrumento, anónimo, conservado en el monasterio de la Asunción de Castil de Lences (Burgos) presenta las cifras sobre la tabla harmónica, junto a los botones de las cuerdas. Una fotografía del clavijero del harpa de Pere Elías puede verse en BORDAS, Cristina: “Origen y evolución del arpa de dos órdenes”, *NASS*, V, 2, 1989, p. 85-117. Sobre la cuestión, también parte II, apartado VI.

<sup>41</sup> *Luz y norte musical*, capítulo VI, “en que se declara cómo se ha de entender, y cómo se escribe la cifra de esta arpa”.



superior, con indicación expresa de la digitación empleada en la mano derecha, mediante las cifras alfabéticas p, y, l (pulgar, índice, largo). Mientras tanto, la línea inferior acoge las notas del bajo, que son ejecutadas con la mano izquierda (ilustración 5).

108 **Luz, y Norte**  
*Gallardas.*

6	5	7	6	5	x
3	3	5	4	b	2
1	1	2	1	y	7
6	1	5	4	b	3

7	6	5	7
5	4	5	4
3	y	2	x
3	4b	2	3

*Diferencia.*

6	7	5	2	7	1	6	7	5	x
3	p	5	1	5	p	4	b	3	
1		3		2		1		7	p
6		1		5		4	b	3	3

5	x	5	x	5	x	6	6	5	x
3	4	3	p	5	p	4	p	3	2
7	y	7		3		2		7	y
		5		1		2		3	

*Diferencia.*

6	5	4	3	1	7	6	6
3	p	y	l	y	l	3	4
1	p					1	y
6	6					6	5

2	3	3
5	1	7
7	y	l
5	4	3

Ilustr. 5: *Luz y norte musical*, p. 108. Cifras para harpa.

El mismo tipo de disposición y funcionamiento de la pauta será también explicado en el *Compendio numeroso* de Fernández de Huete de 1702. No obstante, Huete reconoce que el modelo de la cifra para tecla “se va introduciendo también, poniendo en cada línea su voz, sin que salte a otra línea”, lo que acarreará a veces la necesidad de

representar las voces cruzadas y, por tanto, las posiciones de la mano derecha con “dedos trocados”, como dice Huete, añadiendo entonces:

“Este segundo modo de zifra, es sólo para los que saben música, y a los que no la saben no les sirva de confusión, porque para la ejecución, lo mismo es estar trocados los dedos, que no estarlo”<sup>42</sup>.

La afirmación de Fernández de Huete, en el sentido de que la forma de notación con líneas equivalentes a voces “se va introduciendo también” en la notación para harpa, resulta sorprendente y contradictoria, pues ninguna de las fuentes anteriores al libro de Ribayaz hace mención a esa relación entre líneas y digitación de la mano derecha. Antes bien, las cifras de los impresos “para tecla, harpa y vihuela” de Venegas de Henestrosa o de Cabezón se presentan siempre en su distribución polifónica por voces, según se dijo en su lugar. Precisamente, algunas de las fuentes para tecla más tardías, como el *Quadern en xifra* de Barcelona o el *Libro de cyfra* de Oporto, muestran cierta tendencia a representar las consonancias en la forma asociada al harpa, es decir, resolviendo los cruces de voces para evitar los “dedos trocados”, colocando las cifras ordenadas de grave a agudo y desdeñando, por tanto, la perfecta conducción de las voces.

Ante este panorama de evolución incierta del sistema notacional para el harpa en relación con la tecla, queda abierto un interrogante sobre la identidad del repertorio para harpa en los libros de Venegas de Henestrosa y Cabezón, al tiempo que se abre un sutil criterio de identificación del repertorio específicamente compuesto para este instrumento y que pudiera pasar inadvertido en fuentes normalmente consideradas exclusivamente para tecla<sup>43</sup>.

## V.- La cifra de Ribayaz y su interpretación

La identificación de cada cifra con su correspondiente cuerda del harpa queda garantizada mediante la representación de los caracteres cifrados en el clavijero del instrumento, según muestra el grabado incluido en *Luz y norte musical*, ya comentado (ilustración 4) La traslación de la música escrita a la cuerda se realiza, por tanto, ejecutando con los tres dedos de la mano derecha las cifras de las líneas correspondientes, según se ha dicho. Sin embargo, hay que notar, que la cifra de la mano izquierda aparece aquí como un sistema de notación abreviado:

“Aunque a la mano izquierda no se le señala más que un número, que es el que toca rigurosamente, siempre que tuviere lugar entre mano, y mano puede acompañar para los puntos llenos con los otros dos dedos, que son el índice, y el pulgar”<sup>44</sup>.

Es decir, que la mano izquierda, siempre que haya ocasión, ha de realizar sobre el bajo escrito una armonía en consonancias a tres voces, basada en las posiciones de quinta y octava, tercera y quinta o tercera y sexta. En el caso de las octavas cerradas en quinta, éstas pueden tomarse “azia abaxo, o azia arriba, con dichos tres dedos” a partir de la nota representada en la cifra. Aunque la norma parece general, propone Ribayaz tres

<sup>42</sup> FERNÁNDEZ DE HUETE, Diego: *Compendio numeroso...*, capítulo VI, De los dedos trocados.

<sup>43</sup> A este respecto, puede verse cuanto se comenta acerca del contenido del *Libro de cyfra* de la Biblioteca Pública de Oporto (P:Pm), en el capítulo Oporto.

<sup>44</sup> *Luz y norte musical*, p. 23.

letras de alfabeto (q, d, o) que se colocarán bajo la pauta para señalar la ejecución con quinta, décima y octava, según sea preciso<sup>45</sup>. Posteriormente, en los *Ecos segundos* modificará este cifrado, proponiendo q, s, o como símbolos para la quinta, la sexta y la octava<sup>46</sup>.

Se alía así a la cifra para harpa el principio de realización del bajo continuo, o bajo cifrado, con la mano izquierda. Este elemento permitirá la ejecución de acordes de hasta seis voces, que Ribayaz llama “puntos llenos”, a partir de una pauta que sólo presenta las habituales cuatro líneas.

En el proceso de ejecución, estos “puntos llenos”, que ocurren normalmente en el dar del compás, se enlazan entre sí por medio de “respuestas”, esto es, notas de conducción de la mano derecha, con posturas a sólo una, dos o tres voces. Esta alternancia entre puntos llenos y respuestas encuentra su paralelo en el rasgueado de la guitarra, descendente y ascendente<sup>47</sup>, y caracteriza también la mayor parte del repertorio para guitarra de puntuado que conocemos.

En realidad, acaso sea esta mixtura entre la música de harpa y de guitarra el aspecto más interesante y novedoso del tratado de Ribayaz. Así, además de instrucciones para templar ambos instrumentos por separado<sup>48</sup>, se incluyen en *Luz y norte musical* precisas directrices para ser afinados uno con respecto al otro<sup>49</sup>, que concluyen así: “Por esta nueva regla, y orden arriba escrita, se puede templar el arpa de dos órdenes, y como no se aparten de dicha regla, quedará templada, y afinada, y ambos instrumentos acordes para acompañarse siempre que quisieren”, lo que resulta una clara referencia a la posibilidad de interpretación de este repertorio como música de conjunto, con independencia de su uso solista.

Como es sabido, el conjunto formado por guitarras de rasgueado y punteado más harpa (o harpas) constituye una de las señas de identidad del grupo de acompañamiento al estilo español en la música del siglo XVII, y que se define no sólo a partir de su aspecto tímbrico sino también a partir de su carácter marcadamente rítmico<sup>50</sup>. En el libro de Ribayaz, esta cuestión queda perfectamente clara a partir de las tablas generales de correspondencias entre los puntos del harpa y la guitarra, tañendo tanto por término natural como transportado<sup>51</sup> y se remacha en el caso de los pasacalles para harpa del capítulo IX, “en que se cifran los passacalles de que se ha hecho relación atrás”, que Ribayaz introduce de este modo: “Dízese passacalle por el cruzado, por el uno, por el dos, etc. porque los que se siguen, y cifran adelante, son por estos términos, y corresponden a los de la guitarra”, que estaban insertos en el capítulo IV.

<sup>45</sup> *Luz y norte musical*, p. 25.

<sup>46</sup> *Luz y norte musical*, p. 105.

<sup>47</sup> LAWRENCE-KING, Andrew: “Luz antigua para nuevos caminos...”

<sup>48</sup> *Luz y norte musical*, capítulo IV, “en que se habla, y da modo para templar la guitarra, con mucha facilidad, y brevedad”; capítulo VIII, “en que se escribe el modo ordinario con que se temple el arpa de dos ordenes generalmente”. Sobre las instrucciones de Ribayaz al respecto, véase parte II, apartado IV.4.6.

<sup>49</sup> *Luz y norte musical*, capítulo VII, “en que se da modo para templar el arpa con facilidad por los puntos de la guitarra”. Sobre las instrucciones de Ribayaz al respecto y su relación con el temperamento igual, Véase parte II, IV.4.6.

<sup>50</sup> Sobre este particular, entre otros, LAWRENCE-KING, Andrew: “Luz antigua para nuevos caminos...” También, parte II, apartado I.2.

<sup>51</sup> *Luz y norte musical*, p. 34 y capítulo 57, “en que se declara quando se tañe por transportado, y qué puntos de guitarra, y arpa corresponden a los signos”.

No obstante, la confrontación entre estas series de pasacalles para guitarra y harpa muestra divergencias notables en algunos casos, lo que es síntoma, sin duda, de la existencia de errores en las cifras de Ribayaz, como veremos, a no ser que se aceptara la necesidad de operar determinados ajustes, rítmicos y/o armónicos, entre los ejecutantes del conjunto.

Lo mismo es válido para el resto del repertorio seleccionado por Ribayaz. Para los 45 títulos diferentes que se encuentran entre las piezas para harpa, 35 (el 77.77%) presentan concordancias con las piezas para guitarra de punteado y 28 (el 62.22%), con las de rasgueado. El porcentaje de piezas de punteado que presentan también versiones de rasgueado es igualmente notable: 25 sobre 38 (65.78%)<sup>52</sup>. Sin embargo, un análisis de conjunto de estas piezas revela de inmediato suficientes diferencias textuales en los mismos modelos armónico-rítmicos como para hacer muy difícil o incluso inviable una interpretación no ya simultánea sino siquiera combinada de estos sonos, a no ser que se acepte la necesidad de realizar ajustes puntuales durante el proceso de interpretación-improvisación del repertorio.

Así, por mucho que el texto de *Luz y norte musical* nos plantee ese rico horizonte de música instrumental concertada, la realidad no hace sino ratificar las evidencias sobre los métodos editoriales de Lucas Ruiz de Ribayaz, por cuanto respecta a los problemas gráficos y a la apropiación de músicas procedentes de otras diversas fuentes. De modo que, tal vez, haya que aceptar que prácticamente ninguna de las piezas de la colección fue publicada *ex profeso*, en sus diferentes versiones para harpa y guitarras de punteado y rasgueado, con el fin de favorecer su interpretación como música de conjunto, a menos que, como se ha dicho, se operen determinadas adaptaciones en la mayor parte de ellas.

Aunque no es mi intención detenerme ahora en esta cuestión, presento también aquí una tabla de correspondencias internas de las obras contenidas en *Luz y norte musical*, así como las concordancias con la obra de Sanz ya citadas, con el fin de orientar posibles soluciones para la ejecución del repertorio o un análisis más detallado de esta problemática que escapa, de momento, a los límites de este trabajo (tabla 2). Se ordenan a la izquierda los diferentes “tañidos o sonos”, según dice Ribayaz, en el orden de aparición en la sección para harpa, la más extensa dentro del volumen, con indicación del número de página correspondiente en el edición original. A continuación, estas piezas se ponen en relación con las correspondientes versiones para guitarra de rasgueado y guitarra de punteado del libro, sean o no completamente coincidentes entre ellas.

Conviene señalar algunos detalles de este índice de piezas, para mayor claridad. Por un lado, las *Marionas* (p. 110) carecen de signo de compás y se presentan como continuación de las *Chaconas* que las preceden, compartiendo el mismo bajo armónico y estructura rítmica, aunque muy probablemente en compás más vivo. Por otro, la secuencia *Torneo-Licencias-Retiradas-Otro-Retiradas* (p. 135-6) forma una suite probablemente unida también a la *Batalla-Retiradas-Gallarda* que siguen, en una forma seccional familiar a las *Batallas* compuestas a lo largo del siglo XVII. Por su parte, las

---

<sup>52</sup> La relativa escasez de piezas de rasgueado con respecto a las de punteado y harpa parece obedecer, de nuevo, a problemas derivados del proceso de edición y a la existencia de un material ya impreso y accesible: “por aver hallado dificultad en la imprenta, no se estiende a más la cifra de rasgado, y también porque Sanz, en su libro pone la que basta”. RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas: *Luz y norte musical*..., p. 15.

*Gaytas* (p. 139) se presentan igualmente enlazadas a las piezas *Si pica el cardo*, *La Tonadilla* y *Al Prado*, por ausencia de nuevos signos de compás y uso de un idéntico bordón de gaita en todas ellas. Finalmente, el *Baylete* (p. 142) forma la suite del *Gran Duque* que le precede, del mismo modo que las *Hachas* (p. 120) van seguidas de su *Buelta*.

Tabla 2: <i>Luz y norte musical</i> . Correspondencias internas del impreso			
	Harpa	Punteado	Rasgueado
Pasacalles por proporción menor	25, 26	9	
Pasacalles por el +	33		9, 14
Pasacalles por compasillo		10	
Pasacalles por el uno	33	17	14
Pasacalles por el dos	33	18	14
Pasacalles por el tres	34	18	14
Pasacalles por el quatro	34	18	14
Pasacalles por el cinco		18	14
Pasacalles por el seis	34	18	14
Pasacalles por el siete	34	19	14
Pasacalles por el ocho	34	19	14
Pasacalles por el nueve	35	19	14
Pasacalles por el diez	35	19	14
Pasacalles por patilla	35	19	14
Pasacalles por el uno bemolado	35	20	14
Pasacalles		101 Sanz I, 6	
Dama		95	
Xácaras	106	70 Sanz I, 7	66
Gallardas	108		
Zarambeques	109	72	
Chaconas	109		
Marionas	110	74	67
Folías	112	75 Sanz II, 3	66
Pabanas	115	85	66
Españoletas	117	82 Sanz II, 5	68
Achas / Dança del Hacha	120	88	67
Buelta del Hacha	122		68
Paradetas	122	79 Sanz II, 4	
Zarabandas	125	81 Sanz II, 4	67
Rugero	126	78 Sanz II, 4	67
Bacas	128	100	
Villanos	131	88	67
El Turdeón	131	91	
Canarios	133	71 Sanz I, 8	67
Galería de Amor	133	92	
Buelta / Baylete de la Galería	134	94	
Torneo	135	89 Sanz I, 5	
Licencias	135		
Retiradas	136, 137		
Batalla	137	90 Sanz I, 5	
Gallardas	137	72 Sanz I, 5	67
Tarantela	138		
Matachenes / Matachín	138	80 Sanz II, 4	67
Gaytas	139	77	
Si pica el cardo	139		
La Tonadilla	140		
Al Prado	140		
El Gran Duque / Gallardas del Gran Duque	141	96	68
Baylete	142	98	69

## VI.- El papel del monacordio

Queda por considerar aquí, brevemente, el papel del monacordio como posible receptor, aunque secundario, de estas cifras para harpa de *Luz y norte musical*.

Por un lado, la posibilidad de utilización de estas cifras por parte del tañedor de tecla está garantizada por la propia naturaleza de su escritura, concebida en origen y utilizada en su desarrollo histórico para servir de vehículo gráfico en el ámbito de la música de teclado. De hecho, Ribayaz no señala diferencia alguna entre la escritura en cifra para el harpa y para la tecla, algo que sí hará Diego Fernández de Huete en su *Compendio numeroso* de 1702-4<sup>53</sup>.

Dicho esto, está claro que la lectura al monacordio de las cifras de Ribayaz pudo cubrir unas probables necesidades meramente pedagógicas o recreativas del músico de tecla aficionado. Pero también es posible pensar, de una forma más amplia, en la presencia de instrumentos de tecla asociados al grupo de guitarras y harpas en las prácticas de acompañamiento e improvisación antes descritas<sup>54</sup>. En este sentido, es muy probable que el término “monacordio” designase aquí a cualquiera de los cordófonos de teclado, con exclusión, probablemente, del órgano. Así, el libro de Ribayaz, en función del repertorio que presenta, se diferencia netamente del *Compendio numeroso* de Fernández de Huete, como se verá en su lugar<sup>55</sup>.

## VII.- El problema editorial

El proceso de impresión del libro de Ribayaz no debió de ser fácil. El mismo autor manifiesta sus deseos de haber podido llevar a la imprenta una obra con todos los elementos gráficos pertinentes, tal como se usaban en la notación en cifra manuscrita. Sin duda tiene por delante, y como referencia, la soberbia impresión sobre plancha metálica de la *Instrucción de música* de Gaspar Sanz, la primera edición musical realizada en España con esta técnica<sup>56</sup>, y aspira a ofrecer un producto de calidad semejante en su *Luz y norte musical*. Sin embargo, el empeño tropezó con diversas dificultades, tal como expresa con claridad en el prólogo:

“Lo que aseguro es, que he procurado en lo que se llega a executar, fuesse como se escribe comunmente, y con todos los requisitos que usan, y han usado los que enseñan por cifras. Esto no se ha podido ajustar en las imprentas, aviéndolo procurado en las más de esta Corte, por el poco uso que ha tenido este género de impresión. Antes imposibilitaban tanto la materia, que fue preciso traducir la cifra del arpa, pues para imprimir de la otra suerte, era necessario hazer caracteres nuevos con diferentes matrices, lo qual no se ha podido ajustar, porque no ha auido quien lo haga, y aún para esta impresión pusieron tantas dificultades algunos impresores, que ha sido forçoso buscar arbitrio para hazerla, cuya novedad puede disculpar los defectos de ella, de quien la ha manejado, y aun de su autor, pues no es fácil acertar a la primera, la qual, y del género no ay duda que es en España la de este libro”<sup>57</sup>.

<sup>53</sup> Véase, por un lado, lo dicho en la introducción a este capítulo; por otro, cuanto se dice en el capítulo Huete, apartado IV.1.1.

<sup>54</sup> Sobre ello, de nuevo, parte II, I.2.

<sup>55</sup> Sobre la presencia del órgano en *Compendio numeroso*, véase Huete, IV.1.1, IV.2.1 y V.

<sup>56</sup> Grabada por el propio Gaspar Sanz e impresa por los herederos de Diego Dormer en Zaragoza. GOSÁLVEZ LARA, Carlos José: *La edición musical española hasta 1936*, Asociación Española de Documentación Musical, Madrid, 1995, p. 31.

<sup>57</sup> *Luz y norte musical*, prólogo.

Finalmente, *Luz y norte musical* saldría de la oficina del impresor madrileño Melchor Álvarez, usando una bastante rústica impresión con tipos móviles que no permitió la incorporación de ligaduras, barras de tenido ni figuras de canto de órgano sobre las pautas, al tiempo que dificultaba enormemente la inclusión de signos especiales para ornamentos y digitación en la tablatura (ilustración 6).

**88 Luz, y Norte**

*Danza del Hacha.*

*Diferencia.*

*Villano.*

Ilustr. 6: *Luz y norte musical*, p. 88. Cifras para guitarra.

La explicación de los signos para los ornamentos en la cifra de guitarra de Ribayaz están directamente copiados del libro de Gaspar Sanz<sup>58</sup>. Aunque diferencia entre trino (t) y mordente (/), éste último signo no aparece en absoluto en los *Ecos*. El temblor adquiere un asterisco (\*) y el extrasino se representa por una barra horizontal agrupando las cifra correspondientes. Sin embargo, la última pieza de la colección para guitarra, un

<sup>58</sup> A tal efecto, puede compararse *Luz y norte musical*, p. 16-7 y SANZ, Gaspar: *Instrucción de música...*, libro I, p. 8-10.

*Pasacalles* tomado de Sanz, usará una línea curva similar a las que se encuentran en la *Instrucción de música* para indicar la esmorsata, para indicar bien el extrasino bien el mordente.

En ausencia de figuras de canto de órgano sobre la pauta, los valores de las cifras se representan por medio de letras de alfabeto (O, D, L, S, s) para significar semibreves, mínimas, semínimas, corcheas y semicorcheas, “para que el que aprende entienda el ayre con que ha de tañer, y vaya tañendo a compás”, que, de todas formas, aparecen de forma muy esporádica en el impreso, ya que Ribayaz considera superflua su utilización<sup>59</sup>. De hecho, entre las piezas para harpa, sólo aparece en una ocasión una O, en las *Paradetas* de la página 123, mientras que en el repertorio para guitarra el uso es sólo ocasional y concentrado en ciertas piezas.

El cuadro que sigue (tabla 3) muestra la aparición de estos signos de valor y ornamentos en las piezas de guitarra de punteado dentro del libro de Ribayaz, así como las concordancias con la *Instrucción de música* de Gaspar Sanz.

Tabla 3: <i>Luz y norte musical</i> . Concordancias con Gaspar Sanz y signos adicionales			
	Pg.	Concordancia	Signos
Xácaras	70	Sanz I, 7	extr, t, fig
Canarios	71	Sanz I, 8	
Zarambeques	72		
Gallardas	72	Sanz I, 5	
Marionas	74		t *
Folías	75	Sanz II, 3	extr *
Gaytas	77		t fig
Rugero	78	Sanz II, 4	t *
Paradetas	79	Sanz II, 4	t *
Matachenes / Matachín	80	Sanz II, 4	t
Zarabandas	81	Sanz II, 4	t
Españoletas	82	Sanz II, 5	t fig *
Pabanas	85		fig
Achas / Dança del Hacha	88		
Villanos	88		
Torneo	89	Sanz I, 5	
Batalla	90	Sanz I, 5	
El Turdeón	91		fig
Galería de Amor	92		fig
Buelta / Baylete de la Galería	94		fig
Dama	95		fig
El Gran Duque / Gallardas del Gran Duque	96		
Baylete	98		fig
Bacas	100		
Pasacalles	101	Sanz I, 6	extr) * t fig
extr) = extrasino con ligadura      fig = figuras de valor      t = trino			
extr = extrasino      * = Temblor			

Se adivinan aquí dos grupos principales de piezas dentro de la colección de Ribayaz. Uno, en el que se incluyen signos de ornamento, coincidente casi en exclusiva con las piezas extraídas de los libros de Gaspar Sanz; otro, de piezas sin ornamento alguno,

<sup>59</sup> *Luz y norte musical*, p. 66.



pero con signos de valor sobre las pautas, provenientes, tal vez, de una misma fuente por ahora desconocida. Finalmente, un número reducido de obras se presentan sin signos adicionales de ningún tipo sobre las cifras. Ninguna de las piezas para guitarra, ni siquiera las tomadas de Sanz, presenta signos para la digitación en la edición de Ribayaz.

Durante el proceso de edición de *Luz y norte musical* tampoco fue posible usar matrices con los caracteres propios de la cifra de tecla o de harpa, al modo que había ya aparecido en los impresos de Venegas de Henestrosa, Cabezón y Correa, así como en el *Arte de cifra* de 1649, razón por la que “fue preciso traducir la cifra del arpa” a los caracteres tipográficos disponibles, según Ribayaz nos explica. De este modo, las figuras con rasgo, correspondientes a los graves, regravés y agudísimos, aparecen impresas por medio de dos tipos independientes, uno numérico y otro que consiste en un simple guión o en una C tumbada colocados encima o debajo de la cifra.

El resultado resulta, por tanto, bastante mediocre desde el punto de vista gráfico, pero también original, por cuanto presenta unos caracteres diferentes del resto de impresos y manuscritos conocidos. La “novedad”, que dice Ribayaz, viene provocada, por tanto, por las limitaciones del impresor y de su gabinete tipográfico. Así, cuando Ribayaz afirma que su *Luz y norte musical* es el primer libro publicado en España usando este arte de cifra<sup>60</sup> no parece referirse sino a esa especial grafía derivada de los moldes que se usaron, y no a la novedad del sistema de cifra en sí. Incluso si hubiese ignorado por completo la existencia de los impresos de Venegas, Cabezón o Correa, hay que tener en cuenta que Ribayaz cita y tiene delante, al parecer, las *Melodías músicas* de Andrés Lorente, que fueron impresas presumiblemente con el mismo sistema de cifra que sus predecesores.

Finalmente, el libro contiene una “fee de erratas”, firmada por el licenciado Francisco Forero de Torres y fechada en Madrid el 23 de julio de 1677. Estas erratas proceden de un cotejo realizado entre el ejemplar impreso y el original manuscrito preparado por Ribayaz para la imprenta, que habría servido también para la reglamentaria obtención de la licencia de impresión. Notas que faltan, cifras trocadas, cifras en línea errónea, compases que faltan, etc., forman parte del repertorio de erratas señalado por Forero de Torres, además de dos problemas mayores en el repertorio de guitarra, no corregidos y que se citan lacónicamente así: “La diferencia de la Galería de Amor, a pag. 93 está errada. La quarta del Passacalles, pag. 110 también”. Pasajes errados como estos, pero no detectados por el corrector, tal vez por estar ya presentes en el manuscrito original o en su fuente de referencia, son también abundantes en *Luz y norte musical*, concentrándose especialmente en determinadas piezas<sup>61</sup>, de forma que el resultado final, desde el punto de vista textual, resulta bastante desigual.

El precedente de la edición de Gaspar Sanz de 1674 y la reducida eficacia de los moldes del impresor Melchor Álvarez tal vez hayan sido razón suficiente para que el de Lucas Ruiz de Ribayaz fuese el último impreso de música instrumental en cifra realizado con tipos móviles en España.

<sup>60</sup> *Luz y norte musical*, prólogo.

<sup>61</sup> Sobre esta cuestión, VALDIVIA, Francisco Alfonso: “Las cifras de punteado en *Luz y Norte Musical*...

### VIII.- Los problemas textuales

Tal como ha sido presentado aquí, el corpus de música contenido en *Luz y norte musical* presenta determinados problemas textuales derivados, en buena medida, del mismo proceso de impresión y que quedan especialmente de manifiesto cuando se comparan las versiones de Ribayaz con las originales de la *Instrucción de música* de Gaspar Sanz.

Para empezar, Ribayaz utiliza sólo dos signos de compás, **3** y **C**, ignorando tanto  $\text{C}^6$  como  $\text{C}^6_8$ , que encontramos también en las piezas de Sanz. En el caso de los *Canarios* y de la *Zarabanda*, Ribayaz utiliza simplemente **C**, sin alusión alguna a la existencia de seis figuras al compás, o tresillos, en el original (tabla 4):

Tabla 4: <i>Luz y norte musical</i> . Signos de compás		
	Ribayaz	Sanz
Xácaras	<b>3</b>	<b>3</b>
Canarios	<b>C</b>	$\text{C}^6_8$
Gallardas	<b>C</b>	$\text{C}^6$
Folías	<b>3</b>	<b>3</b>
Rugero	<b>C</b>	<b>C</b>
Paradetas	<b>3</b>	<b>3</b>
Matachín	<b>3</b>	<b>3</b>
Zarabandas	<b>C</b>	$\text{C}^6_8$
Españoleta	<b>3</b>	<b>3</b>
Torneo	<b>C</b>	$\text{C}^6$
Batalla	<b>3</b>	<b>3</b>
Pasacalle	<b>3</b>	<b>3</b>

Las versiones de Ribayaz muestran a veces cifras equivocadas o ausentes con respecto a los originales de Sanz, lo que da lugar a giros melódicos erróneos y a pequeñas lagunas en el discurso musical. Por otra parte, en muchas ocasiones faltan o se encuentran descolocados los signos para el temblor, el trino o el extrasino que aparecen en el impreso de Sanz. Las señales de mordente, usadas con profusión en la *Instrucción de música*, no aparecen en absoluto en la cifra de Ribayaz, como tampoco las indicaciones para la digitación, según se ha dicho.

Otro aspecto divergente entre ambas fuentes se refiere a la colocación e interpretación de las barras divisorias de los compases y a las barras separadoras de las diferencias. En las *Xácaras*, por ejemplo, cada diferencia se inicia con una anacrusa y se extiende hasta la cláusula que se halla en el cuarto compás. Este compás coincide con un final de línea en la edición de Ribayaz y debe unirse a la anacrusa de la siguiente diferencia que se halla en el siguiente sistema, formando un compás único. La misma estructura debe repetirse en sucesivas diferencias, siguiendo el modelo de la misma pieza en la *Instrucción de música*. En la versión de Sanz, la consonancia que se ejecuta en el cuarto compás se separa de la anacrusa de la diferencia que sigue mediante una doble barra vertical que abarca las tres líneas centrales de la pauta, ignorada por Ribayaz y

sustituida por una barra convencional de compás. Una transcripción inadvertida de este detalle produce, por tanto, dos compases donde sólo existe uno, al final de cada diferencia<sup>62</sup>.

En ocasiones, la edición de Ribayaz sí que utiliza esta barra divisoria corta, aunque simple, atravesando sólo las tres líneas centrales de la pauta, y que sirve, como en Sanz, para señalar el inicio de una nueva diferencia. Así ocurre en la *Españoleta* o el *Pasacalle*, por ejemplo, pero no sin generar nuevos problemas, pues al mismo tiempo se ignoran aquí otras imprescindibles barras de compás ordinarias que en Sanz aparecen con toda claridad, ofreciendo, por tanto, una música trastocada desde el punto de vista del metro y el ritmo en determinados momentos.

En otros casos, es la presencia de simples barras de compás adicionales, en la forma de “barras del alzar”, el elemento que proporciona nuevos pasajes corruptos en las versiones de Ribayaz, casi indetectables si no fuera por las concordancias con la edición de Sanz<sup>63</sup>.

Pero el problema más interesante, en mi opinión, se plantea por la ausencia de figuras de valor sobre la pauta en la mayor parte de las piezas publicadas por Ribayaz. Esto produce una indeterminación rítmica en la lectura de la cifra, sólo subsanable mediante comparación con el original de la *Instrucción de música* de Sanz. Así, por ejemplo, Ribayaz da como dos semínimas iguales lo que para Sanz es una semínima con punto más corchea, tal como ocurre en *Rugero*, por ejemplo. O también, con mayor frecuencia, tres semínimas iguales en compás ternario cuando el original de Sanz presenta la primera con puntillo seguida de corchea, como sucede reiteradamente en las *Folías*, las *Paradetas*, el *Matachín* y la *Españoleta*. La cuestión enlaza, sin duda, con los aspectos relacionados con la inconcreción rítmica de las figuras menores en el cifra y con las cuestiones del aire y del “ayrezillo” que se han discutido por extenso en otro lugar<sup>64</sup>.

Para colmo, en las *Xácaras* y en la *Españoleta*, a pesar de incluir figuras de valor sobre la pauta, la edición de Ribayaz comete errores en su colación, de modo que la secuencia del ritmo aparece, de nuevo, completamente dislocada con respecto al original de Sanz (tabla 5).

En definitiva, este cúmulo de imprecisiones, omisiones y errores sitúa a *Luz y norte musical* como una fuente absolutamente secundaria en el caso de la música de Gaspar Sanz. Sin embargo, la comparación de ambas fuentes nos proporciona importantes pistas para el establecimiento de criterios de fiabilidad en el texto musical del resto de las piezas que el impreso de Ribayaz transmite como *única*.

Así, tal como ocurre en otros impresos y manuscritos aquí estudiados, la lectura rítmica de la cifra se presenta como un problema esencial en la comprensión del repertorio de cara a posibles ediciones modernas o frente a su interpretación actualizada. A la vista de la casuística que se plantea, no sólo cabe aceptar la existencia de errores o indeterminaciones en la transmisión de los repertorios, a causa de limitaciones

<sup>62</sup> Tal como puede verse en RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas: *Luz y norte musical...*, ed. Rodrigo de Zayas, p. 14.

<sup>63</sup> Sobre el problema de las barras del alzar, véase parte II, apartado III.1.6.

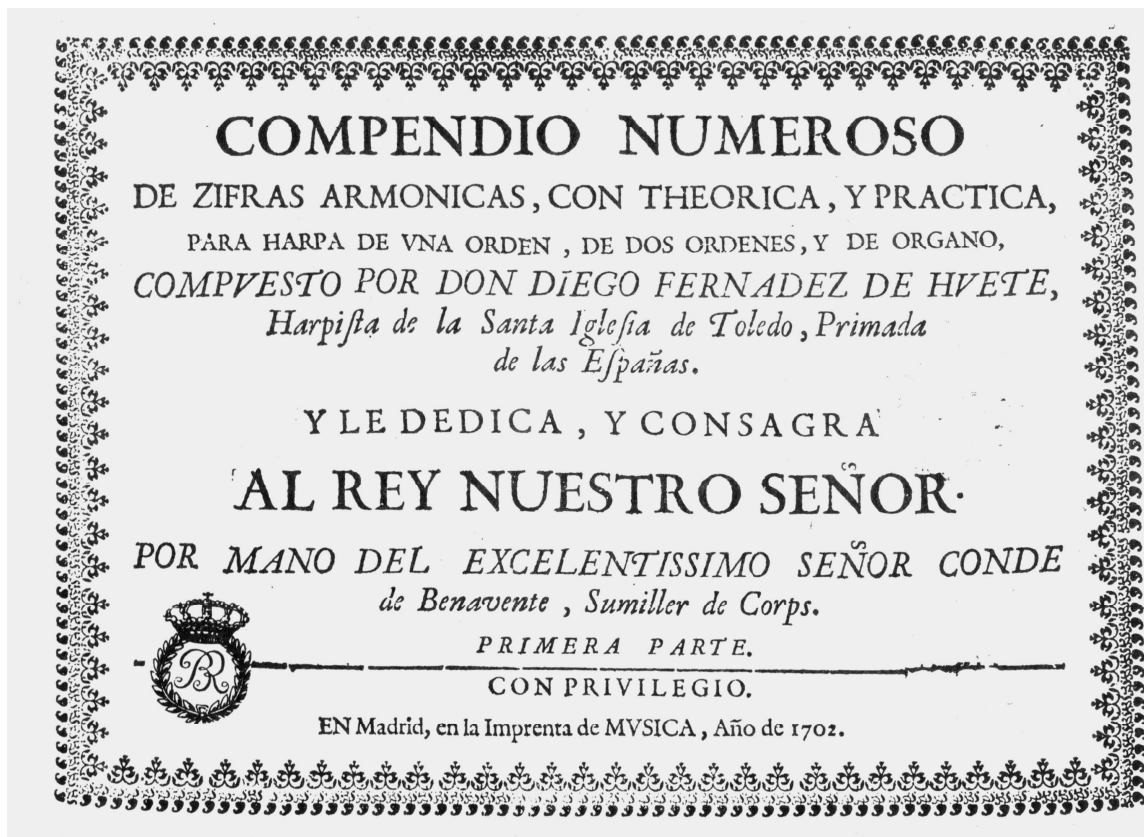
<sup>64</sup> Véase parte II, apartado III.1.8 y Correa, V.1.3.

tipográficas o de la impericia de impresores o copistas, sino también la existencia de determinados códigos de lectura que las fuentes no revelan en primera instancia pero que debían de ser familiares a los músicos de siglos pasados<sup>65</sup>.

Tabla 5: <i>Luz y norte musical</i> frente a Gaspar Sanz. Incidencias notacionales			
Título	Ribayaz	Sanz	Incidencias
Xácaras	70 <b>3</b>	I, 7 <b>3</b>	Incompleta. Faltan mordentes. Faltan temblores. Cifras erróneas. Indeterminación rítmica en extrasino y otros lugares. Enlace de las diferencias erróneo en ed. Zayas.
Canarios	71 <b>c</b>	I, 8 <b>c</b> <sup>6</sup> <sub>8</sub>	Incompleta. T descolocada. Falta *. Indeterminación rítmica puntual.
Gallardas	72 <b>c</b>	I, 5 <b>c</b>	Sólo inicio. Ed. Zayas reduce valores a la mitad.
Folías	75 <b>3</b>	II, 3 <b>3</b>	Incompleta. Tres negras en vez de negra con punto corchea negra. Faltan mordentes y algunos *. Cifras erróneas.
Rugero	78 <b>c</b>	II, 4 <b>c</b>	Falta T. Dos negras en vez de negra puntillo corchea
Paradetas	79 <b>3</b>	II, 4 <b>3</b>	Tres negras en vez de negra puntillo corchea negra. Cifras que faltan.
Matachín	80 <b>3</b>	II, 4 <b>3</b>	Tres negras en vez de negra puntillo corchea negra. Cifras erróneas. T descolocados.
Zarabandas	81 <b>c</b>	II, 4 <b>c</b> <sup>6</sup> <sub>8</sub>	Ritmo indeterminado. Cifras erróneas
Españoleta	82 <b>3</b>	II, 5 <b>3</b>	Anacrusa errónea y mal enlace de diferencias. Incluye valores, pero usa también tres negras en lugar de negra puntillo corchea negra a veces. Redonda en vez de mínima con punto. Faltan mordentes. Faltan T. Negra cuatro corcheas en vez de cuatro corcheas negra.
Torneo	89 <b>c</b>	I, 5 <b>c</b>	
Batalla	90 <b>3</b>	I, 5 <b>3</b>	Falta barra de compás
Pasacalle	101 <b>3</b>	I, 6 <b>3</b>	Incompleta. Faltan mordentes. Enlaces de diferencias defectuosos. Expresión defectuosa de las anacrusas. Faltan *. Discurso diverso en c. 17-9. Faltan ligaduras.

<sup>65</sup> Sobre todo ello, parte II, apartado III, 1.8.6.

**HUETE**



Ilustr. 1: Diego Fernández de Huete, *Compendio numeroso*, 1702. Portada.

## **DIEGO FERNÁNDEZ DE HUETE: *COMPENDIO NUMEROSO***

Título: *Compendio numeroso de zifras armónicas, con theórica, y práctica, para harpa de una orden, de dos órdenes, y de órgano* (primera y segunda parte)

Autor: Diego Fernández de Huete , “Harpista de la Santa Iglesia de Toledo, Primada de las Españas” (portada)

Dedicatorias: “Al Rey nuestro señor” (portada de la primera parte, epístola) y “A Nuestra Señora del Sagrario, por mano del Eminentísimo Señor Don Luis Manuel Fernández Portocarreño, Cardenal Arçobispo de Toledo” (portada de la segunda parte, epístola)

Impresor: Imprenta de Música (portada)

Lugar: Madrid (portada)

Año: 1702 (primera parte) y 1704 (segunda parte)

Ejemplares:

E:E, 28-III-36

E:Mn, R-9749 y R-11075

E:Tc

GB:Cu

A:Wn

En ausencia de los libros para harpa de Andrés Lorente y Juan del Vado, hasta ahora no localizados<sup>1</sup>, y tras la edición *Luz y norte musical* de Lucas Ruiz de Ribayaz, el *Compendio numeroso de zifras armónicas* de Diego Fernández de Huete puede ser considerado el más importante tratado sobre el harpa publicado en España, a caballo entre los siglos XVII y XVIII.

Como ya ocurriera con la *Facultad orgánica* de Francisco Correa casi un siglo antes, el *Compendio numeroso* de Fernández de Huete viene a representar el cénit de un proceso editorial y, al mismo tiempo, su irremediable ocaso. Así, el de Huete es, por un lado, el primer libro para harpa (y tecla) impreso en España usando la técnica de grabado sobre plancha de metal, lo que proporcionó resultados de una alta calidad gráfica. Al mismo tiempo, *Compendio numeroso* será, en términos absolutos, el último impreso en cifra de harpa y tecla producido en el mundo hispano<sup>2</sup>.

Una descripción completa de los originales conservados en la Biblioteca Nacional de España en Madrid puede verse en el catálogo publicado por Subirá y Anglés en 1951<sup>3</sup>, así como en las fichas catalográficas de la misma biblioteca. De los mismos originales existe una edición facsímil, con estudio y transcripción de María Rosa Calvo Manzano,

<sup>1</sup> Véase parte III, Fuentes perdidas, XXII y XXIII.

<sup>2</sup> Ningún otro impreso de música para tecla saldrá de prensas españolas hasta 1762, fecha en la que Antonio Soler presenta sus ocho preludios incluidos en la *Llave de la modulación*, según GOSÁLVEZ LARA, Carlos José: *La edición musical española hasta 1936*, Madrid, Asociación Española de Documentación Musical, 1995, p. 38. No obstante, véase también cuanto se dice al respecto en el capítulo Díaz de Guitián.

<sup>3</sup> ANGLÉS, Higinio y SUBIRÁ, José: *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951, vol. III, 101-3 .

aparecida en 1992<sup>4</sup>. El *Compendio numeroso* es también accesible *on line* a través de la Biblioteca Digital Hispánica<sup>5</sup>.

## I.- Diego Fernández de Huete, harpista de la catedral de Toledo

Es a Louis Jambou a quien se debe la mayor parte de los datos biográficos conocidos de Diego Fernández de Huete, especialmente en su periodo toledano<sup>6</sup>.

Había nacido en Naval Moral de Toledo en fecha desconocida, hijo de Juan de Huete y María Fernández. Procede de Madrid cuando es admitido como harpista en la catedral de Toledo el 13 de octubre de 1681, ingresando un año después en la cofradía de músicos toledanos de San Acacio.

Tabla 1: Catedral de Toledo. Candidatos al puesto de harpista, 1663-1710.					
fecha	nombre	procedencia	instrumentos	presencia	salida
09-08-1663	Juan Lorente Romero	Alicante catedral	harpa y órgano	oído	
1664	Isidro Pulido		archilaúd	recibido	¿?
22-11-1664	Agustín de Paredes		harpa	ocasional	
08-12-1665	Pedro Ferrer		harpa	recibido	23-10-1670 <sup>7</sup>
26-02-1671	Gerónimo Fabro	Segovia	harpa	recibido	¿1676?
1676	¿?	Burgos	harpa y órgano	oído	
1676	Juan Baptista	Sevilla	harpa	oído	
1677	¿?	Madrid Descalzas Reales	harpa	oído	
1677	¿?	Salamanca	harpa	oído	
1677	Jerónimo Soler		harpa	oído	
1677	Juan de Ilizarri	Nájera	harpa y órgano	recibido	1681
1681	Juan de Moya	Granada	harpa y órgano	oído	
1681	Juan de Coeli	Madrid	harpa	oído	
13-10-1681	Juan de Huete = Diego Fernández de Huete	Madrid	harpa	recibido	junio-1710
28-06-1710	Mathías Rodríguez			recibido	

El periodo inmediatamente anterior a la presencia de Fernández de Huete en Toledo había estado marcado por la inestabilidad en el servicio de la plaza de harpista. Este hecho se manifiesta no sólo por los cortos periodos temporales cubiertos por los harpistas Pedro Ferrer (1665-1670), Gerónimo Fabro (1671-1676?) y Juan de Ilizarri (1677-1681) sino también por la presencia de varios candidatos de diversa procedencia

<sup>4</sup> FERNÁNDEZ DE HUETE, Diego: *Compendio numeroso de zifras armónicas*, ed. facsímil, estudio y transcripción de María Rosa Calvo Manzano, Madrid, Alpuerto, 1992, 2 vol.

<sup>5</sup> <http://bdh.bne.es> (acceso octubre 2013).

<sup>6</sup> JAMBOU, Louis: "Arpistas en la catedral de Toledo durante la segunda mitad del siglo XVII. Del testamento de Diego Fernández de Huete a su música: *Zien láminas de bronze poco más o menos*", *RMS*, XXIII, 2, 2000, p. 565-77. Los nuevos datos aportados por Jambou complementan lo recogido en CALVO MANZANO, María Rosa: "Fernández de Huete, Diego", *DMEH*, vol. 5, p. 58-60 y en el prefacio a la edición del *Compendio numeroso* de la misma autora.

<sup>7</sup> Pedro Ferrer se va al monasterio cisterciense de Santa María de Val digna (Valencia), asegurando que deja un discípulo al servicio de la catedral de Toledo.



que, optando a la plaza, no consiguieron obtener el beneplácito del cabildo catedralicio. Los datos al respecto, suministrados por Louis Jambou, permiten reconstruir ese panorama en la tabla 1.

El nombramiento de Diego Fernández de Huete en 1681 vino a inaugurar un extenso periodo de estabilidad en el puesto de harpista de la catedral de Toledo, que se interrumpirá sólo en junio de 1710, cuando “por su falta de vista” deje de acudir a las fiestas del Corpus y se vea la necesidad de buscar un sustituto. Éste será Mathías Rodríguez, recibido en la catedral toledana el 28 de junio de 1710<sup>8</sup>.

Diego Fernández de Huete ostentó en Toledo exclusivamente el cargo de harpista, a diferencia de su predecesor, Juan de Irizarri, que había ejercido también como segundo organista, en un periodo en el que estaban vacantes tres de las plazas de organista, con José Solana como único titular. El doble cargo organista-harpista desaparecería en Toledo en cuanto se cubriesen las cuatro plazas de organista en el periodo 1678-81<sup>9</sup>. Sin embargo, la capacidad de manejo también del instrumento de tecla por parte de Fernández de Huete queda demostrada por las palabras de Joseph Solana en la carta inserta en la edición del primer libro:

“Quien huviese visto a Vmd. con el harpa en las manos, y oydo su armonía, juzgará por corto aplauso la más subida ponderación; pero en los inteligentes se remonta a otra esfera el conocimiento del primor, y magisterio con que Vmd. enseña el manejo de las cuerdas, y de las teclas”<sup>10</sup>.

No hay datos fiables sobre la formación de Fernández de Huete en uno y otro instrumento. En el *prólogo al lector* de la primera parte del *Compendio numeroso*, el autor sólo da a entender, de una forma general, que había aprendido “de los mejores maestros de España”. A partir de las pocas pistas existentes, Louis Jambou imagina una posible relación inicial con el monasterio de Guadalupe<sup>11</sup> y una posible formación con el organista-harpista de Alcalá de Henares Andrés Lorente<sup>12</sup>. Al proceder de Madrid cuando ingresa en Toledo, me parece también probable la existencia de una relación con los círculos musicales de la Corte y, en especial, con Juan de Navas, harpista de la Capilla Real que dará aprobación al *Compendio numeroso*, y con Joseph de Torres, organista de la misma institución que se hará cargo de la impresión de la obra en la Imprenta de Música madrileña. En Madrid, es también posible suponerle una relación con el Francisco Fernández de Huete que dice en 1695 haber servido ocho años de harpista de cámara de la reina<sup>13</sup>, a no ser que se trate incluso del mismo personaje. En cualquier caso, el *prólogo al lector* también se refiere a un “ejercicio de treinta años”, algo que remacha la *introducción* de la segunda parte, al referirse a “lo que he estudiado en treinta años, assí en la armonia de diferentes tañidos, como en el modo de

<sup>8</sup> Para un panorama de la evolución de la capilla de música de la catedral toledana ya durante la primera mitad del siglo XVIII, MARTÍNEZ GIL, Carlos: *La capilla de música de la catedral de Toledo (1700-1764). Evolución de un concepto sonoro*, Toledo, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2003.

<sup>9</sup> Éstos serán José Solana, Pedro Gaude, Francisco de Cárdenas y Jacinto de Azpertegui, según JAMBOU, Louis: “Arpistas en la catedral de Toledo...”

<sup>10</sup> *Compendio numeroso*, primera parte, carta de don Joseph Solana.

<sup>11</sup> JAMBOU, Louis: “Arpistas en la catedral de Toledo...”

<sup>12</sup> JAMBOU, Louis: “Andrés Lorente, compositor. Essai d’identification de la tablature du ms. M.1358 de la Bibliothèque Nationale de Madrid”, *Melanges de la Casa de Velázquez*, XII, 1976, p. 251-69.

<sup>13</sup> Francisco Asenjo Barbieri. *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, ed. Emilio Casares, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, vol. 1, p. 210.

acompañar”<sup>14</sup>. Todo ello retrotrae su actividad musical a la década de 1670, época en la que Lucas Ruiz de Ribayaz está preparando la edición de su *Luz y norte musical* y en la que también está presente en Madrid el músico Juan del Vado<sup>15</sup>.

Diego Fernández de Huete debió de morir entre junio de 1710 y julio de 1713, fecha en la que su hija, Juana Fernández de Huete, recibe una ayuda de costa del cabildo toledano, atento a la “suma pobreza en que se halla, por lo cual se ve precisada a pasar a vivir a Madrid”<sup>16</sup>.

## II.- La edición del *Compendio numeroso*

Siempre según Jambou<sup>17</sup>, en septiembre de 1699 Diego Fernández de Huete había solicitado una ayuda de costa al cabildo toledano, que le otorga 50 ducados “en atención a los motivos que en ella refiere y a lo bien que sirve”. Un año más tarde, en septiembre de 1700, recibe otros 50 ducados “por el ahogo y empeño en que le tienen su necesidad por sus contratiempos de enfermedades de cassa y muerte de su muger y de un yerno”. Todo esto ocurre ya durante el proceso de edición de la primera parte de su *Compendio numeroso*.

En efecto, el privilegio de la edición está firmado el 25 de febrero de 1698 y la aprobación del contenido, por el maestro de capilla de Toledo Pedro Ardanaz, lleva fecha del 30 de noviembre de 1699. El 6 de agosto de 1700 firma la suya Juan de Navas, harpista de la Real Capilla, en la misma fecha que figura en la “Carta de don Joseph Solana, organista, y racionero de la santa Iglesia de Toledo, al Autor”. El libro aparecería impreso en Madrid, en la Imprenta de Música, regentada por el entonces organista de la Capilla Real Joseph de Torres y Martínez Bravo, en 1702<sup>18</sup>.

La epístola dedicatoria de la segunda parte del *Compendio numeroso*, al cardenal don Luis Manuel Fernández Portocarreño, lleva fecha del 28 de enero de 1704. Sólo dos días después, el 30 de enero, el cabildo catedralicio concede una nueva ayuda de costa a Diego Fernández de Huete con expresa mención a la edición en proyecto:

“Llamada y vista una petición de D. Diego Fernández de Huete, arpista de esta Santa Iglesia, en que representando haber dispuesto, y dado a la estampa un libro de cifras de arpa muy conveniente para el culto divino y los excesivos gastos y empeños que le ha ocasionado, suplica a dichos Señores, se sirvan mandarlo socorrer para ellos, con alguna ayuda de costa. Conferida y votado sobre ello, por habas a dos tercias partes que todas fueron blancas, acordaron se suplique a su Eminencia sea servido en atención a estos motivos, y a su buena habilidad, y puntual asistencia, mandarle librar en las rentas de la obra 50 ducados por esta vez”<sup>19</sup>.

<sup>14</sup> *Compendio numeroso*, primera parte, prólogo al lector; *Compendio numeroso*, segunda parte, introducción, p. 1-2.

<sup>15</sup> Juan del Vado (ca.1625-1691) había ingresado como violón de la Real Capilla en 1650, ocupando plaza de organista en 1666. Alcanzó el puesto de organista primero en 1677, ejerciendo también como harpista y como compositor de música teatral.

<sup>16</sup> Todo ello siempre según JAMBOU, Louis: “Arpistas en la catedral de Toledo...”

<sup>17</sup> JAMBOU, Louis: “Arpistas en la catedral de Toledo...”

<sup>18</sup> Para una actualización de datos sobre la actividad editorial de Joseph de Torres, con una recopilación bibliografía, CARRERAS, Juan José: “José de Torres and the Spanish Musical Press in the Early Eighteenth Century (1699-1736)”, *Eighteenth Century Music*, 10, marzo 2013, p. 7-40.

<sup>19</sup> Archivo Catedral de Toledo, Actas Capitulares, nº 48, 1702-1704, fol. 209r. Citado en JAMBOU, Louis: “Arpistas en la catedral de Toledo...”

Una segunda petición en el mismo sentido será cursada poco después, el 17 de julio de 1704, cuando la segunda parte del *Compendio numeroso* está ya a la venta en Madrid, “en casa de Manuel Balaguer, en la calle de Toledo, junto al Colegio Imperial”<sup>20</sup>.

Una tercera parte del *Compendio numeroso* estaba ya preparada para ser impresa en 1699, como atestiguan los textos de las aprobaciones emitidas por Pedro Ardanaz y Juan de Navas. Según éste, que ha examinado la obra completa, el *Compendio numeroso* constaba de tres partes, cada una subdividida, a su vez, en tres libros, aspecto que ratifica el prólogo del primer libro: “tres cuerpos o tomos, cada uno dividido en tres libros”<sup>21</sup>. Sin embargo, esta tercera parte parece que nunca vió la luz.

El testamento de Diego Fernández de Huete, localizado y publicado por Jambou<sup>22</sup> y fechado en Toledo el 1 de noviembre de 1709, da cuenta de “zien láminas pocas más o menos de bronce que se abrieron para el primero y segundo libro de zifra de harpa y órgano con sus adornos”, que están en su poder y que lega a su hija Juana, con expresa voluntad de que pasasen luego, cuando ésta falleciere, a su nieto Ramón de Fría. El itinerario de este legado debía continuar hasta la tercera generación a través de los testamentos de Juana Fernández de Huete y de su hijo, hasta terminar, encontrando depósito definitivo, en el monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe, “para que se balgan dellas en aquella santta cassa”. Al momento presente se ignora si dichas planchas de bronce llegaron finalmente a Guadalupe, pero, desde luego, no hay constancia de que volvieran a ser utilizadas nunca.

El mismo testamento da cuenta de los “zien libros poco más o menos de el segundo tomo” del *Compendio numeroso* en posesión de “Manuel Balaguer, mercader de libros”, de otros diez en poder del impresor, Joseph de Torres, y de “un cajoncito con veinte y quatro libros de los referidos” que tiene Juan Bezerrol, vecino de Toledo. No se citan existencias del primer libro, presumiblemente vendidos, ni del tercero, que no llegó a imprimirse. Excepto en el caso de Juan Bezerrol, de quien Diego Fernández de Huete se declara deudor de una suma de seis u ocho doblones, de las mandas testamentarias relacionadas con los libros en posesión de Torres y Balaguer se deduce que son propiedad del autor, razón por la que exige el pago de dieciocho o veinte reales del producto de la venta de cada uno o su equivalente en misas, a razón de seis misas por libro.

Las planchas de impresión y esos ciento y pico de ejemplares del *Compendio numeroso* son los únicos bienes expresamente señalados en el testamento de Diego Fernández de Huete, quien manifiesta bien a las claras la situación de necesidad en la que entonces se encuentra: “Mando se digan por mi alma doze misas limosna ordinaria mediante los pocos medios en que me allo”. La ausente fortuna de su empresa editorial queda también de manifiesto en la “suma pobreza en que se halla” su hija Juana, heredera universal de sus bienes, cuando se vió obligada a solicitar una ayuda de costa al cabildo de la catedral toledana en julio de 1713, tras la muerte de su padre.

Es imposible por ahora calibrar el volumen de ventas que pudieron alcanzar el primer y del segundo volumen del *Compendio numeroso*, pues ni siquiera se conocen sus tiradas

<sup>20</sup> *Compendio numeroso*, segunda parte, portada.

<sup>21</sup> *Compendio numeroso*, primera parte, prólogo.

<sup>22</sup> Archivo Histórico Provincial de Toledo, protocolo nº 487 de Gabriel Díaz de Arrieta. Publicado en JAMBOU, Louis: “Arpistas en la catedral de Toledo...”

iniciales. No obstante, hay que tener en cuenta que en 1702 se habían aparecido publicadas, en la misma Imprenta de Música madrileña, las *Reglas generales de acompañar, en órgano, clavicordio, y harpa* de Joseph de Torres, obra que debió alcanzar una cierta difusión<sup>23</sup> y que, a buen seguro, compitió en el mercado con la segunda parte del libro de Huete, dedicada sobre todo al acompañamiento. Es además bastante probable que Joseph de Torres estuviese más preocupado por la venta y difusión de su propia obra que por promocionar la de Diego Fernández de Huete.

Si esta situación de competencia editorial con Joseph de Torres y su calamitosa situación económica pueden ser argumentos suficientes para explicar que la tercera parte de la obra jamás llegara a imprimirse, conviene también recalcar la delicada situación familiar que atravesó Diego Fernández de Huete a partir de 1700. En ese año hace alusión a “sus contratiempos de enfermedades en cassa y muerte de su muger y de un yerno”<sup>24</sup>. Luego, en el testamento de 1709, se refiere a otra hija difunta, enterrada junto a su madre en el convento de Carmelitas Descalzos de Toledo<sup>25</sup>. En este documento, él mismo declara padecer entonces “algunos achaques avituales”, pero lo cierto es que en junio de 1710 ya no puede acudir a sus funciones “por su falta de vista”<sup>26</sup>.

Para aquel entonces las posibilidades de edición de la tercera parte del *Compendio numeroso* se habían desvanecido completamente.

## II.1.- Algunos aspectos gráficos de la edición

Resulta curioso constatar que las planchas de la parte musical del *Compendio numeroso* no presentan un grabado completamente uniforme. Así, se usan hasta tres diversos tipos de letra para los títulos y dos moldes diferentes para las cruces de los trinos.

La letra predominante es de un tipo inclinado, en minúsculas, que, con diversas variantes de trazo, se identifica en los dos impresos, de 1702 y 1704. Como excepción, las páginas 14 a 26 del primer volumen, que corresponden al principio de la segunda parte, presentan un tipo de trazo grueso, en mayúsculas. Las páginas que siguen hasta cerca del final del libro tercero de 1702, desde la 27 a la 41, usan el mismo tipo de molde, pero en minúsculas. Este mismo tipo es el que se usa en el texto del “Círculo músico” del libro de 1704.

En las páginas 19 y 21 del libro segundo de 1702, la cruz que identifica al trinado aparece también con un trazo bastante grueso, acentuando su forma de cruz griega. Curiosamente, el mismo molde aparece una vez también en el impreso de 1704, en la página 23.

<sup>23</sup> TORRES, Joseph: *Reglas generales de acompañar, en órgano, clavicordio, y harpa, con sólo saber cantar la parte, o un baxo en canto figurado*, Madrid, Imprenta de Música, 1702. Hubo incluso una reedición de la obra, ampliada con “un nuevo tratado, donde se explica el modo de acompañar las obras de música, según el estilo italiano”, en 1736.

<sup>24</sup> Que no es otro sino el esposo de Juana Fernández de Huete, Juan de Frías, violón de la capilla de música de la catedral de Toledo. JAMBOU, Louis: “Arpistas en la catedral de Toledo...”

<sup>25</sup> JAMBOU, Louis: “Arpistas en la catedral de Toledo...”

<sup>26</sup> JAMBOU, Louis: “Arpistas en la catedral de Toledo...”

Por último, la plancha 52 del *Compendio numeroso* de 1704 es definitivamente diversa al resto incluso en cuanto a sus caracteres musicales y al número y disposición de las pautas de la cifra con respecto al bajo en canto de órgano.

Es imposible determinar hasta qué punto estas diferencias obedecen sólo al trabajo de diferentes grabadores o al uso de diferentes moldes en el proceso. Hay que notar, sin embargo, que la citada página 52 del volumen de 1704 contiene, precisamente, los ejemplos de transposiciones más remotas del tratado de acompañamiento (5º y 6º tonos medio punto bajo, además de 4º a la cuarta baja), algo que pudiera haber sido una incorporación tardía al volumen. Además, los títulos del segundo y tercer libro de 1702 presentan formas fonéticas y gráficas más arcaicas que el resto. Así escribe, por ejemplo, “Bacas que sybe el 1 con 6...”, “Diferenzias”, “Proporzión”, “Canzión Ytaliana”, “Canzión Franzesa”, etc. No resulta posible establecer si estas planchas fueron abiertas con anterioridad al resto, pero es significativo que la palabra “zifra” usada en el libro de 1702 aparezca ya invariablemente como “cifra” en el impreso en 1704.

De momento, sólo puede avanzarse como hipótesis que el libro de Fernández de Huete hubiese evolucionado en el tiempo. Quizás, de ser una simple colección de obras para harpa (esencialmente las de los libros segundo y tercero de 1702) habría pasado a convertirse en un completo tratado para el aprendizaje del instrumento y de la técnica del acompañamiento, mediante la incorporación del resto de planchas.

### III.- El harpa: símbolo e instrumento para el culto divino

En la epístola dedicatoria de la primera parte, dirigida al rey, ya Felipe V cuando sale la edición en 1702, el harpa adquiere un carácter simbólico a nivel político y religioso, en estos términos:

“Siendo el harpa (en lo político) el más adecuado símbolo de una monarquía, y su acorde consonancia, descripción de un reynado feliz, quando al acertado impulso de la mano que le rige, cada cuerda suena, según el temple que la determina; y siendo asimismo (en lo sagrado) medio eficaz para serenar las tormentas del espíritu, y conciliar la devoción para las alabanzas divinas (como lo enseñó el real profeta David) ha juzgado mi respecto [...] poner a los pies de vuestra magestad, este compendio de armoniosas zifras (fruto del estudio de algunos años), para que logrando tan soberano patrocinio, por la semejança, que tiene el instrumento con el providente gobierno de vuestra magestad, y con su religioso desvelo en promover el aprovechamiento christiano, sea guía de los aficionados y despertador a los professors de tan celestial exercicio que tanto sirve para desterrar el ocio, que es el más pernicioso contagio de las buenas costumbres, y que más facilita la puerta a las ofensas de Dios [...]”<sup>27</sup>.

“Guía de los aficionados” y “despetador de los profesores”, en efecto, son los calificativos que definen al *Compendio numeroso*. Sobre ellos insiste Juan de Navas en el texto de su aprobación, pues espera que el libro sea “bien recibido entre los aficionados, y noticiosos el trabaxo, que puede producir, no sólo el provecho de que se adelanten mucho los professors de esta habilidad, sino seguirse la mayor decencia del culto divino”<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> *Compendio numeroso*, primera parte, epístola “al Rey nuestro Señor”.

<sup>28</sup> *Compendio numeroso*, primera parte, aprobación de don Juan de Navas.

Es esa “decencia del culto divino” argumento y preocupación constante en el ámbito eclesiástico hispano, que se manifiesta en diversos aspectos del ceremonial. En ese contexto, música y escenario, entendido éste como marco y aspecto visual de la liturgia<sup>29</sup>, juegan un papel primordial. Por esta razón, cada institución se preocupó de establecer sus propias etiquetas, poniendo a disposición cuantos medios estuviesen a su alcance para desarrollar una función litúrgica con el mayor lucimiento posible<sup>30</sup>.

Si tenemos en cuenta que la demanda de harpistas para cubrir las necesidades de las catedrales, colegiatas, iglesias y monasterios en el mundo hispano experimentó un enorme crecimiento a lo largo de todo el siglo XVII<sup>31</sup>, resulta evidente que debió de existir una urgente necesidad de desarrollar sistemas de enseñanza-aprendizaje realmente efectivos, que garantizaran no sólo un acceso rápido al manejo del instrumento sino, sobre todo, la pervivencia del servicio del harpa en el templo mediante el relevo generacional.

Desde esta perspectiva, en el *Compendio numeroso* hay mucho más que una simple colección de música para harpa con ciertos contenidos teóricos. Aquí se pondera al harpa como un instrumento litúrgico imprescindible, se propone un método de aprendizaje desde los rudimentos y se manifiesta el deseo de que los profesionales, mediante las propuestas teóricas y musicales del libro, puedan adelantar en su estudio personal. Todo ello con el fin de poder servir con mayor efectividad en las instituciones religiosas, sobre todo en el papel de acompañamiento. Alcanzar este objetivo redundaría, naturalmente, en la circulación de un mayor número de diestros harpistas profesionales y, por ende, en una mayor “decencia del culto” de acuerdo con los ideales de cada institución.

En el panorama profesional antes esbozado con respecto al puesto de harpista de la catedral primada, marcado por la inestabilidad y, probablemente, por cierta impericia de los aspirantes, parece lógico pensar que el cabildo toledano debiera haberse mostrado especialmente interesado en los aspectos presentados por el libro de Diego Fernández de Huete. Así se colige de la decisión de apoyar económicamente la edición y del reconocimiento a la capacidad como intérprete del autor.

<sup>29</sup> Los aspectos del ceremonial son muy diversos en cada institución. A título orientativo, recojo aquí lo que Sebastián Vicente de Villegas presenta como asuntos troncales en su *Norma*: “Estas son las cabeças a que se reduce todo este tratado assí en materia de rezo como de ornato de altar: tañido de campanas, entonaciones y música del choro, preste, capas y acompañamientos”. VICENTE DE VILLEGAS, Sebastián: *Norma de los sagrados ritos y ceremonias que se observan en el officio divino y occurrencias de cassos extravagantes en todo el discurso del año conforme a las festividades dominicas o ferias de cada día en esta Snata Yglesia Metroplitana de Sevilla*, manuscrito, Sevilla, 1630, Archivo Catedral de Sevilla, Sección III, libro 40.

<sup>30</sup> El estudio de estos aspectos en la catedral toledana debería partir de una investigación combinada de los libros de ceremonial de la institución con los meramente administrativos y económicos. Todo ello queda, lógicamente, fuera de los límites de este trabajo. Como mera referencia, para el periodo que aquí nos interesa, puede ser de utilidad el estudio de SUÁREZ-PAJARES, Javier: *La música en la catedral de Sigüenza, 1600-1750*, Madrid, ICCMU, 1998, especialmente capítulo VI, además de MARTÍNEZ GIL, Carlos: *La capilla de música de la catedral de Toledo (1700-1764)*... y REYNAUD, François: *La polyphonie tolédane et son milieu des premiers témoignages aux environs de 1600*, París, CNRS Editions, 1996.

<sup>31</sup> Sobre este particular, entre otros, ESSES, Maurice: *Dances and instrumental diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries*, Pendragon Press, 1992, vol. 1, p. 185ss.

El mismo Diego Fernández de Huete parece resumir las aspiraciones de su obra en una advertencia impresa al final del texto introductorio a la segunda parte: “Quiera Dios que sea para servirle, y que sea alabado, y ensalçado su Santíssimo Nombre de todas las criaturas, por toda una eternidad”<sup>32</sup>.

No se oculta que el harpista servidor del templo debía de estar tocado por la virtud. En paralelo al texto anterior, el final del preámbulo de la primera parte aborda esta cuestión haciendo alusión a un episodio de la vida del profeta Eliseo, según se cuenta en el capítulo cuarto del *Libro segundo de los Reyes*:

[...] ¿Por qué he de querer yo, que con un libro de zifra, que es cuerpo muerto, se logre saber dar el ayre a las zifras, que es el alma de este cuerpo? A esto ha de satisfacer Eliseo, quando dió vida, abraçándose con el cuerpo muerto, tocando a él, ojos, labios, manos, y pies. Con que si tú te abraças con el libro con aliento, con mirarle solo le darás vida, y te dará voz que te enseñe. Abraçándote con el harpa, que también es cuerpo muerto, con el contacto solo de los dedos, tocando las cuerdas, hallarás voces sonoras, que te deleyten, sin que sea milagro, y sin tener espíritu doblado tengas dos cuerpos, que te manifiesten virtuoso, si a Eliseo, uno le acreditó santo”<sup>33</sup>.

Aparecen aquí, por tanto, el principio de aliento que infunde vida al cuerpo muerto del libro para que enseñe y el “contacto solo de los dedos” que infunde vida al cuerpo inerte del harpa. Ésta, por medio del sonido de sus cuerdas, nos deleita y, mediante el ejercicio, nos hace virtuosos. El texto parece tener como trasfondo, aunque tramado con la historia bíblica de Eliseo, algunos argumentos del pensamiento de Aristóteles, tal como emergen, por ejemplo, en el capítulo séptimo de su *Ética a Nicómaco*:

“[...] El oficio del tañedor de cítara es tañerla y el del buen tañedor tañerla bien, y si desta misma manera presuponemos que el propio oficio del hombre es vivir de alguna manera de vida, y que ésta es el ejercicio y obras del alma hechas conforme a razón, el oficio del buen varón será, por cierto, hacer estas cosas bien y honestamente. Vemos, pues, que cada cosa conforme a su propia virtud alcanza su remate y perfección, lo cual si así es, el bien del hombre consiste, por cierto, en ejercitar el alma en hechos de virtud, y si hay muchos géneros de virtud, en el mejor y más perfecto, y esto hasta el fin de la vida [...]”.

No es la primera vez, por cierto, que los milagros del profeta Eliseo aparecen en el repertorio aquí analizado. Ya Alonso Mudarra había utilizado un episodio del *Libro segundo de los Reyes* en uno de los emblemas incluidos en sus *Tres libros de música en cifra para vihuela* de 1546<sup>34</sup>, con el fin de enfatizar la importancia de la “cítara” como “medio eficaz para serenar las tormentas del espíritu, y conciliar la devoción para las alabanzas divinas”, según nos dijo Diego Fernández de Huete más arriba<sup>35</sup>.

#### IV.- El contenido del *Compendio numeroso*

Como se ha dicho, el plan inicial de Fernández de Huete era publicar tres volúmenes subdivididos en tres partes o libros cada uno, que debían contener el “fruto del estudio

<sup>32</sup> *Compendio numeroso*, segunda parte, Advertencia, p. 15.

<sup>33</sup> *Compendio numeroso*, primera parte, capítulo XIV, p. 22.

<sup>34</sup> Véase capítulo Mudarra, apartado I.

<sup>35</sup> *Compendio numeroso*, primera parte, epístola “al Rey nuestro Señor”.

de algunos años<sup>36</sup>. Las partes primera y segunda, las únicas que se publicaron, se adaptaron perfectamente a este plan, aunque con contenidos muy diversos.

#### IV.1.- La primera parte (1702)

El primer volumen, impreso en 1702, contiene un extenso texto introductorio donde se explican los principios de la cifra, incluidos signos, pautas y compases, se abordan cuestiones técnicas de la posición de manos y de la digitación, se orienta sobre la ejecución de notas alteradas en harpas de una orden, y se ofrecen noticias sobre ornamentación y temple. Todas estas cuestiones poseen sus propios ejemplos, que aparecen en las dos primeras páginas grabadas de la edición.

##### IV.1.1.- Cifra versus partitura

Huete utiliza en su *Compendio numeroso* esencialmente el mismo sistema de cifra numérica común a las fuentes hispanas desde mediados del siglo XVI, en su variante para harpa. Es decir, carente tanto de signos de pausa como de ligadura, mientras que las cuatro líneas de la pauta se reparten las voces, como en el libro de Lucas Ruiz de Ribayaz, tres y una, para mano derecha y mano izquierda (ilustración 2).

Ilustr. 2: *Compendio numeroso*, p. 14.

<sup>36</sup>*Compendio numeroso*, primera parte, epístola “al Rey nuestro Señor”.



El capítulo XIV de la primera parte se dedica, precisamente, a las similitudes y diferencias notacionales entre la cifra para harpa y la cifra para órgano, en función de sus características organológicas, con el claro objetivo de abrir la puerta al tañedor de tecla hacia la música contenida en el *Compendio numeroso*:

“El que quisiere sacar algunas zifras para órgano, ha de observar todo lo que está explicado para harpa de dos órdenes, excepto las tres letras, que son la P. la Y y la L. porque en el órgano, es diferente la ordenación de los dedos; y para tenerla buena, se ha de procurar adquirir el modo de manejar el instrumento, con la ordenación, y perfección que se requiere; y de esta suerte podrán estas zifras servir en el órgano; y por ser instrumento de voz permanente, ay dos señales para la zifra del órgano, que sirven para quando ha de callar la voz, o no ha de callar. Estas no son precisas en esta zifra; porque, qué más señal, que poner un golpe más para que hable, o uno menos para que calle? Y esto no es imperfección para el órgano, ni es perfección para el harpa; porque como no es permanente, la anima el duplicar los golpes, o usar de trinados, para la armonía incesante, y lo mismo se ha de observar en el clavicordio”<sup>37</sup>.

Se esbozan aquí, por tanto, unos elementos de diferenciación en la escritura y lectura de la cifra, de acuerdo con el instrumento de referencia, lo que se traducirá en una diferente técnica de ejecución cuyo fin es la creación de una “armonía incesante”, como veremos.

Sin embargo, hay que esperar hasta leer la “advertencia” que se incluye al final del texto introductorio de la segunda parte del *Compendio numeroso*, para encontrar una explicación sobre “los motivos que he tenido para escribir esta obra en cifra, y no en música”, por parte de Huete. Esos motivos dejan traslucir la cuestión de la facilidad y rapidez de acceso a la lectura por cifra dentro de un planteamiento pedagógico:

“Si hubiera de explicar los motivos, que he tenido para escribir esta obra por cifra, y no en música, y las razones para lo que contiene lo cifrado, eran estrechos términos los de todo el compendio; pero en satisfacción de la curiosidad: Advierto lo primero, que los que aprehenden solfa son pocos, y muchos los que se dedican a saber tocar, y siendo para estos fácil, y breve el camino de la cifra, pues por ella pueden aprovecharse, en ocho días, llegando a la práctica con el ejercicio; a los otros les ministraría corto fruto el espacio de ocho meses. Bien es verdad, que a los que no saben solfa, se les da algo en la misma cifra, aunque a los que la entienden, se les conceda un todo”<sup>38</sup>.

Hay aquí, por tanto, una clara alusión a la diferente cantidad de información que es capaz de transmitir la cifra en función de la capacidad de comprensión de la solfa, es decir, del canto de órgano y la composición, por parte del tañedor, que se presenta en proporción inversa al tiempo preciso para dominar el sistema de notación.

La alternativa notacional a la cifra hubiese sido para Huete el formato en partitura, con cuatro pautas, una para cada una de las voces:

“[...] también para sacar obras en música, concurre la precisa confusión de pautas, y líneas; y aunque en otros Reynos han conseguido aligerar el trabajo, me parece que no podían ser menos que quatro, y poner en ellas quatro voces bien ordenadas, y con toda claridad”<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> *Compendio numeroso*, primera parte, capítulo XIV, De la diferencia que ay entre el harpa y el organo, y cómo se han de executar las zifras del uno, en el otro.

<sup>38</sup> *Compendio numeroso*, segunda parte, Advertencia, p. 14-5.

<sup>39</sup> *Compendio numeroso*, segunda parte, Advertencia, p. 14-5.

No sabemos cuáles serían esos sistemas alternativos a la partitura y a la cifra usados “en otros Reynos”, pero es muy probable que Huete apunte aquí hacia alguno de los sistemas sobre dos pautas mostrados por fray Pablo Nassarre en su *Escuela música* de 1723-24<sup>40</sup>.

#### IV.1.2.- Ornamentos

El *Compendio numerosos* de Fernández de Huete presenta una interesante tabla de ornamentos<sup>41</sup>, específicamente relacionados con la “armonía incesante” que requieren el harpa y el clavicordio, según se dijo antes. Explicados bajo el nombre de “trinados”, estos ornamentos “para adorno de la música” son clasificables en dos categorías básicas: los trinados propiamente dichos y los arpeados.

##### a.- Trinados

Estos pueden ser simples, largos o “con carrerilla” y se señalan en la cifra, respectivamente, con una cruz, cruz con punto y cruz con dos puntos.

Los trinados simples se corresponden a los habituales mordentes inferior y superior, ejecutados siempre sobre la nota real. Su ejecución debe ser “tan veloz, como si fuera un golpe”:

The image displays handwritten musical notation examples for trills and arpeggios. The top section shows three trill examples: 'Trinado' (simple), 'Otro = de Otro' (simple), and 'Trinado con carrerilla' (trill with a run). The bottom section shows various arpeggio examples: 'Arpeado, sen en Sex<sup>ta</sup> Alta', 'Arpeado, sen en Sex<sup>ta</sup> baja', 'Arpeado doble', 'Arpeado largo', and 'Arpeado, sen en Sex<sup>ta</sup> alta'. Each example is written on a two-staff system with a treble and bass clef, and includes a numerical figure below the notes.

Ilustr. 3: *Compendio numeroso*, p. 1 y 2. Ejemplos de trinados y arpeados.

<sup>40</sup> Véase el capítulo Nassarre, apartado I.1.

<sup>41</sup> *Compendio numeroso*, primera parte, capítulo V, Forma de executar los trinados. Además, láminas 1 y 2 del original. Para una panorámica general sobre los ornamentos en las fuentes estudiadas, véase parte II, apartado III.1.9. También, Correa, apartado VI. En particular, sobre los “harpeados”, Cabezón, IV.3.

Como puede verse, en los dos ejemplos suministrados por Huete el trinado simple se coloca en la tercera del acorde. No obstante, en la parte musical del *Compendio numeroso* este trinado simple aparece también sobre otras notas de la armonía y tanto en parte acentuada como no acentuada del compás. Los trinados largos presentan la repercusión de la nota real con su superior, sobre la fundamental, la quinta o la tercera del acorde. Finalmente, los trinados con carrerilla, “de más dificultad y hermosura”, se presentan en los dos ejemplos de Huete como tránsitos entre la fundamental y la quinta y entre la tercera y la fundamental del acorde. Todos los ejemplos suministrados por Huete, tanto en las demostraciones como en la música misma, corresponden a trinados ejecutados exclusivamente por la mano derecha.

El símbolo de la cruz sin punto que designó al trinado simple, se usa también para señalar los trinados en quinta, en sexta alta y sexta baja. Todos se ejecutan “tan veloz, como si fuera un golpe” y se diferencian, por tanto, de los arpeados.

### **b.- Arpeados**

Estos arpeados carecen de signo en la cifra, por lo que se supone que su ejecución se aplica siempre que la mano derecha ejecuta acordes o consonancias. Los arpeados sencillos se realizan en quinta, sexta alta y sexta baja, siempre de forma descendente desde el pulgar de la mano derecha y “como quien alaga las cuerdas”. Los arpeados doble y largo presentan dos diferentes modelos de repercusiones de las notas del acorde de la mano derecha, “según requiere el compás”.

### **IV.1.3.- Temple**

El capítulo X de la primera parte del *Compendio numeroso* presenta instrucciones para la afinación del harpa<sup>42</sup> que se complementan con los ejemplos presentados en la segunda lámina grabada. No se trata de una explicación de temperamento en sentido estricto, sino de un simple modo de afinar con sentido práctico.

El proceso se inicia en la nota G1, que ha de quedar “ni alto, ni baxo, sino en buena proporción para el oydo”. A partir de aquí, se desarrolla primero un círculo de quintas ascendente hasta alcanzar la nota H y otro descendente hasta la nota F: G-D-A-E-H más G-C-F. Estas quintas estarían temperadas, según las advertencias del capítulo XIII de la primera parte:

“Lo quarto, que para que la primera orden quede de modo, que digan bien todas las consonancias, se ha de tener cuydado, que las quintas altas, que son seis de rasgo, con dos de rasgo, tres llano con seis de rasgo, siete con rasgo con tres de rasgo, quatro llano con siete de rasgo, queden un poquito baxas, no cosa que dissuenen, sino es templadas; y las quintas baxas, que son cinco con rasgo con dos llano, y uno llano con cinco llano, han de quedar un poquito más altas, no cosa que disuene, y todas las octavas afinadas”<sup>43</sup>.

<sup>42</sup> *Compendio numeroso*, primera parte, capítulo X, Del modo de templar la primera orden, y Modo de templar la segunda orden.

<sup>43</sup> *Compendio numeroso*, primera parte, capítulo XIII, De algunas advertencias generales, para mayor perfección, y claridad de lo dicho.

La afinación de las cuerdas cromáticas se realiza combinando dos sistemas. Los bemoles (B y Eb) se obtienen como continuación del círculo de quintas descendente, a partir de F. No hay indicación alguna sobre temperar estas quintas, excepto en un caso, para mejorar, sin duda, la tríada mayor sobre Eb:

“Siendo en harpa de dos órdenes, si se ofreciere aver en la línea de la mano izquierda algún quatro, y estuviere en algunas de las líneas, de la mano derecha algún siete bemol, se ha de baxar con el quatro un poquito”<sup>44</sup>.

Por su parte, los sostenidos o mies (C#, F#, G#) se templan, en cambio, en tercera mayor de A, D y E, respectivamente. El mismo procedimiento se utiliza para la reafinación de cuerdas en el harpa de una orden, según los índices de la primera y de la segunda parte del *Compendio numeroso*. Pero no hay ninguna observación en el texto sobre la pureza de ninguna de las terceras, como tampoco hay comprobaciones posteriores sobre el temple que resulta entre los extremos Eb-G# ni sobre las quintas obtenidas entre los cuatro mies (H-F#-C#-G#).

Todos estos elementos nos remiten a un tipo de temple mixto, con seis quintas temperadas en la zona diatónica, entre F y H, más otras tres que resultan por defecto entre las notas H-F#, F#-C# y C#-G#. Son justas las quintas Eb-B y B-F, a no ser que se opte por reafinar Eb en quinta temperada con B. De un modo u otro resultara una quinta del lobo, más o menos grande, entre los extremos Eb-G#. Si las terceras deben ser completamente puras, como se supone, entonces cada una de las quintas entre F y G#, incluyendo H-F# estaría temperada en 1/4 de comma, con lo que el sistema se aproxima a un temperamento mesotónico ordinario, pero con una o dos quintas justas en la zona de los faes<sup>45</sup> (diagrama 1):

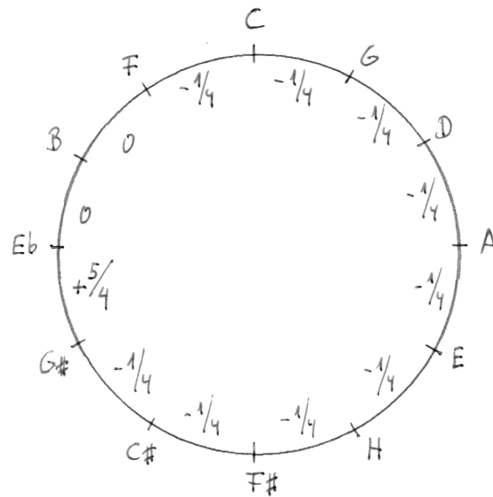


Diagrama 1: *Compendio numeroso*. Propuesta de temple para el harpa.

<sup>44</sup> *Compendio numeroso*, primera parte, capítulo XIII, De algunas advertencias generales, para mayor perfección, y claridad de lo dicho.

<sup>45</sup> Véase también parte II, apartado IV.

Todo esto es así a pesar de que en el libro segundo del *Compendio músico* se presente un *Círculo músico* que modula a través de doce términos, como se dirá, lo que da lugar a pensar en primera instancia en el uso de un temperamento igual o casi igual en el harpa, como parece deducirse también de las indicaciones de Lucas Ruiz de Ribayaz, según se dijo en su lugar<sup>46</sup>.

No obstante, conviene recordar que, en Madrid, al menos en el órgano de las Descalzas Reales, construido por fray Joseph de Echevarría hacia 1680, mantuvo un esquema de afinación mesotónica pero con teclas añadidas para tañer por términos accidentales. Esta circunstancia parece que obligó a los arpistas del entorno de la Capilla Real a añadir más cuerdas al instrumento para adecuarse a la perfección de los acompañamientos ejecutados en el órgano, según testimonio del propio fray Joseph de Echevarría en 1686:

“[...] y además los arpistas que asisten a las capillas reales han añadido más cuerdas, después de haber palpado y visto la curiosidad con necesidad para dicha ejecución”<sup>47</sup>.

El proceso habría sido, por tanto, semejante al descrito por fray Juan Bermudo en su *Declaración de instrumentos musicales* de 1555<sup>48</sup>, sólo que aquí no se añaden cuerdas cromáticas o “coloradas” al harpa de una orden, sino cuerdas enharmónicas que perfeccionasen el instrumento de dos órdenes. Por desgracia, no se conocen más datos sobre este particular.

#### IV.1.4.- La música

Para la música de la primera parte del *Compendio numeroso*, Fernández de Huete promete “hazer elección de las [zifras] más escogidas de la mejor música, y ordenación, ligaduras malas por buenas, fugas, contrafugas, trocados a dúo, a tres, y quatro voces”<sup>49</sup>. El *corpus* ocupa hasta la página 53 del impreso y se subdivide, en efecto, en tres libros o secciones. El primero se dedica íntegramente al harpa de una orden, conteniendo veintiséis piezas entre danzas y sonos de origen tanto hispano como criollo. Todas las piezas son bastante breves y casi siempre sin diferencias, ordenadas en un aparente orden de dificultad creciente.

El segundo libro contiene seis series de diferencias de mayor extensión, para harpa de una y de dos órdenes, bajo los títulos de *Gallardas*, *Españoleta*, *La tarantela* y *Bacas* más dos *pasacalles* de octavo tono.

Finalmente, el tercer libro se basa, mayoritariamente, en un repertorio de canciones, con la característica mezcla de estilos ya observada en otras fuentes coetáneas, como la *Instrucción de música* de Gaspar Sanz o los manuscritos de fray Antonio Martín y Coll. Así, *Canzión ytaliana*, *Canzión alemana*, *Canzión francesa*, *Canzión portuguesa*, *Canzión ynglesa*, *Canzión flamenca*, *Canción mallorquina* y *Balenciana*, a las que se unen otras como *Canzión aclarinada* o *Canzión de chirimías*, además de un *Minué* y

<sup>46</sup> Véase parte II, apartado IV.4.8.

<sup>47</sup> DONOSTIA, Padre José Antonio de: “El órgano de Tolosa (Guipúzcoa), del año 1686”, *AnM*, X, 1955, p. 121-36. Sobre esta cuestión, véase parte II, apartado IV, especialmente, IV.4.5. También, para un panorama sobre el uso de este tipo de teclados en España a finales del siglo XVII, *Pensil deleitoso*, II.

<sup>48</sup> Véase capítulo Bermudo, apartado VII.3.

<sup>49</sup> *Compendio numeroso*, primera parte, Introducción.

una *Correnta*. La colección concluye con unas *Batallas* que siguen el estilo multiseccional del género, con sus características figuraciones de acordes repetidos y fantarrias alternando con canciones.

Para la primera parte del *Compendio numeroso*, la adscripción del repertorio al harpa de una orden o de dos órdenes viene determinada exclusivamente por sus necesidades cromáticas e interpretativas. El índice alfabético que precede a la música orienta sobre este particular y ofrece las instrucciones pertinentes para la reafinación de determinadas cuerdas en el harpa de una orden. Huete muestra, no obstante, una preferencia por el harpa de dos órdenes cuando dice que “lo sonoro, y perfecto del Harpa de dos órdenes, va desterrando el uso de las que tienen una sola”, constatando la evolución que el repertorio y la práctica musical iban experimentando a finales del siglo XVII.

Por lo demás, el posible uso de estas cifras para el “clavicordio” queda expresamente indicado en la “nota” que da fin al índice: “Para lo que contienen estos tres libros, se ha puesto con esta distinción, para el que tocare de una orden. Y para tocar de dos órdenes, o clavicordio, está la zifra perfecta, y estudiando por ella, no necessita de más advertencia”<sup>50</sup>.

#### IV.2.- La segunda parte (1704)

El contenido del segundo volumen de *Compendio numeroso* se anunciaba ya en el prólogo del volumen de 1702:

“Los otros dos [libros], que ya están concluidos en el estudio, y saldrán a la luz muy brevemente, se componen de sones de Palacio, canciones de clarines, passacalles por diversos términos, reglas de acompañar, y obras que pertenecen a el culto divino”<sup>51</sup>.

La *introducción* al libro de 1704 reafirma este último extremo, cuando asegura que en él se contiene “lo que pertenece a el culto divino”. No obstante, hay que tener en cuenta que la frontera entre los tradicionales repertorios sacro y profano resulta muy difícil de establecer en el ámbito de la música instrumental de los siglos XVI al XVIII. Así, es seguro que una parte del repertorio contenido en los anteriores libros del *Compendio numeroso* podría haber encontrado también acomodo en el ceremonial de ámbito litúrgico o, especialmente, paralitúrgico de las catedrales e iglesias hispanas.

##### IV.2.1.- Los pasacalles

En esta tercera parte se incluye, en primer lugar, una colección de veintiséis *pasacalles* con diferencias por diferentes términos naturales y accidentales, en compasillo y en proporción, cuya finalidad podría ser muy variada con relación a un repertorio vocal o instrumental bien extenso, en el ámbito litúrgico o fuera de él.

Todos están compuestos para harpa de dos órdenes, pero Huete se molesta en señalar en el índice del volumen qué diferencias en concreto de qué pasacalles pueden ser también

<sup>50</sup> *Compendio numeroso*, primera parte, Índice por abecedario de lo que contiene esta primera parte, con advertencia de los modos de templar para su ejecución en harpa de una orden.

<sup>51</sup> *Compendio numeroso*, primera parte, prólogo.

ejecutables en el harpa de una orden. De estos pasacalles, los últimos tres, en las páginas 25 y 26, están específicamente designados “para dos órdenes, y clavicordio”<sup>52</sup>.

#### IV.2.1.- Las reglas de acompañar

La segunda parte del libro contiene unas “reglas de acompañar” con ejemplos de bajo cifrado en notación de canto de órgano, realizados en cifra. Hay ejemplos para cada uno de los ocho tonos comunes, además de segundillo, “octavo por la mediazi3n” y octavo “de chirimías”, junto a transposiciones de 1º, 2º y 3º tono punto bajo, 4º tono a la cuarta baja y 5º y 6º tonos medio punto bajo. Para cada uno de estos términos se incluye una regla del diapas3n, un ejemplo de ligaduras y otro de cláusulas, aunque hay también para algunos tonos ejemplos de pasos cromáticos o de “malas por buenas”. El “modo de pasar del blando al fuerte” y el “modo de pasar del fuerte al blando” presentan, como ejemplo, diferentes progresiones cromáticas, ascendentes y descendentes.

El interés de esta parte de la obra está, naturalmente, en las precisas realizaciones del bajo cifrado que ofrece Fernández de Huete, siendo su estudio una herramienta esencial para el conocimiento de las prácticas del acompañamiento en la música hispana del siglo XVII y principios del XVIII<sup>53</sup>. En este sentido, un aspecto interesante del *Compendio numeroso* es el de la sistemática transposición a la cuarta baja de los bajos escritos en claves altas o *chiavette*<sup>54</sup>.

Cada uno de los ejemplos de esta sección del *Compendio numeroso* parece estar en relación con los pasacalles de la sección anterior, con los que forma un corpus de figuras harm3nicas, progresiones y diferencias que, una vez asimiladas y memorizadas, habrían de ser útiles tanto para el ejercicio del acompañamiento como para la improvisación.

Las reglas de acompañar concluyen con un “círculo músico” en el que se propone la realización de un tránsito modulante a través de los 12 términos del ciclo de quintas, a partir de D. Esta herramienta para el aprendizaje de las cláusulas y de la modulación puede ponerse en relación con un sistema de afinación en temperamento igual o, más propiamente, con su aproximación práctica, tal como ocurría ya en la *Instrucción de música* de Gaspar Sanz<sup>55</sup>. Pero lo cierto es que de las instrucciones de Diego Fernández de Huete para el temple del harpa, incluidas en la parte teórica del libro de 1702, no puede deducirse sino un sistema de afinación que, en principio, se corresponde mejor con los sistemas de tipo irregular comunes a todo el siglo XVII, según se ha dicho<sup>56</sup>.

<sup>52</sup> Para una panorámica general sobre el pasacalle en el contexto hispano, SCHMITT, Thomas: “El pasacalles español y la idea de obra”, *RMS*, XX, 1, 1997, p. 315-22.

<sup>53</sup> Sobre esta cuestión, ROZENZWEIG, Heidrun: “Two Spanish sources concerning GeneralBass play on the arpa de dos órdenes: Pablo Nassarre’s Escuela Música and Diego Fernández de Huete’s *Compendio Numeroso*”, *Basler Jahrbuch*, 19, 1995, p. 32-78.

<sup>54</sup> Sobre este aspecto en el ámbito hispano, GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: “Notas sobre la transposición en voces e instrumentos en la segunda mitad del siglo XVII: el repertorio de la Seo y el Pilar de Zaragoza”, *Recerca Musicol3gica*, IX-X, 1989-90, p. 303-25.

<sup>55</sup> SANZ, Gaspar: *Instrucción de música*, Zaragoza, 1674, especialmente en sus dos “Laberintos”.

<sup>56</sup> Apartado IV.1.3. y parte II, apartado IV.4.8.

#### IV.2.1.- Las piezas para el culto divino

Por fin, el libro tercero del *Compendio numeroso* contiene siete obras, las específicamente señaladas para el culto divino y que nos interesa analizar más en detalle.

En el libro tercero de la segunda parte del *Compendio numeroso* se imprimió, en primer lugar, el motete en castellano *O admirable sacramento*. Este motete se cantaba en las exposiciones eucarísticas inmediatamente después del *Tantum ergo* y del *Genitori*. Se conocen diferentes versiones textuales de esta pieza en el repertorio hispano, a la que se conocía generalmente como “el Alabado”<sup>57</sup>. La utilizada por Huete es, presumiblemente, la cantada en el marco litúrgico toledano:

“O admirable Sacramento,  
de la gloria dulce prenda,  
tu nombre sea alabado  
como en el cielo en la tierra. Amén.

Y la pura Concepción  
del Ave de gracia llena,  
sin pecado original,  
María alabada sea. Amén”.

La música se imprimió rodeando un grabado en el que aparece una custodia, con la figura del rey David tañendo el harpa a la izquierda y otro santo a la derecha. Huete presenta aquí una versión en la que “va cantando la voz en la 3ª línea”, es decir, con la melodía correspondiente al texto integrada en la versión a cuatro voces.

En segundo lugar, se incluye el inicio del salmo 147 *Lauda Jerusalem Dominum / Lauda Deum tuum Sion*. Igual que el *O admirable Sacramento*, “va cantando la voz en la 3ª línea”, en una versión que podía servir a las vísperas de *Beata Virgine* o como motete a la adoración.

A continuación vienen en el impreso tres versos para salmos, empezando por el primer verso del salmo 70, *In te Domine speravi*, “cantado la voz en 3ª línea”, de séptimo tono, al que sigue *Cor mundum crea in me Deus*, verso onceavo del salmo 50 *Miserere mei Deus*, “cantando la voz en la primera línea”, de quinto tono. El último verso es un *Gloria Patri*, por segundillo, para el final del salmo, en el que “ba cantando la voz en la primera línea”<sup>58</sup>.

Al final, se imprime un *Pangelingua* que el índice prescribe específicamente “para órgano”. Se estructura en seis versos que, sin duda, pueden ejecutarse por separado o enlazados sin interrupción. De estos, el primero, en estilo homofónico a cuatro voces, lleva el *cantus firmus* “en la tercera línea” más el texto correspondiente. El segundo verso es esencialmente a tres voces, llevando el *cantus firmus* el tiple, con el texto *Tantum ergo sacramentum* aplicado sólo al *incipit*. El índice se refiere a este verso

<sup>57</sup> La misma pieza, con idéntica función, también se canta bajo el título *O inefable Sacramento*. SIERRA PÉREZ, José: “Lectura musicológica del cuadro de *La Sagrada Forma* (1685-1690) de Claudio Coello”, en *Literatura e imagen en El Escorial*, Francisco Javier Campos (coord.), 1996, p. 147-224.

<sup>58</sup> Sobre este formato y disposición de las cifras para cantar, parte II, apartado III.1.11, con reproducción de una de las piezas de Huete en la ilustración 5.



como “Pange lingua, para tocar a 3, con la voz que canta en la 1ª línea”. Los tres versos siguientes se identifican como “glossa” en el índice del libro, del siguiente modo:

- “Glossa llevando el cantollano el tenor en la 3ª línea”,
- “Glossa del tiple sobre el tenor, que canta en la 3ª línea” y
- “Glossa con el bajo, diciendo el tiple el cantollano en la 3ª línea, con que es trocado con el tenor”.

De estas tres glosas, las dos primeras son, básicamente, a tres voces, con la glosa en el tiple y el *cantus firmus* en el tenor, en una disposición bastante habitual en el repertorio ibérico para tecla del siglo XVII. La tercera glosa es a cuatro voces, glosando el bajo y con el *cantus firmus* entreverado en los acordes de la mano derecha. Sin solución de continuidad, estas glosas desembocan en un *Tantum ergo* con una escritura llena que maneja entre cuatro y seis voces, incluyendo la del *cantus firmus*, que va en segunda línea.

Por añadidura, la parte musical del libro de 1704 se hace acompañar de otras tres piezas litúrgicas, de advocación mariana, que no se reseñan en el índice sino que se introducen por medio de una “nota” que sigue a aquel, con instrucciones para afinar algunas cuerdas en el harpa de una orden:

“Para tocar en el arpa de una orden el *Ave María*, como se canta en Madrid, y como se canta en Toledo, se sube el 1 llano con el 6 de rasgo, y para la *Letanía de Nuestra Señora* se temple, como para los passacalles de 2º tono, excepto el 7 llano, que ha de estar subido con el 5 de rasgo [...]”.

El primer *Ave María*, presumiblemente el que, según Huete, se canta en Madrid, se presenta como un dúo, con incursión de una tercera voz sólo en las dos cadencias principales. El tiple lleva la melodía de esta oración, con el texto aplicado:

“Dios te salve, María, llena eres de gracia.  
El Señor es contigo.  
Bendita tu eres, entre todas las mugeres  
y bendito es el fruto de tu vientre, Jesús.  
Santa María, Madre de Dios,  
ruega por nosotros, pecadores,  
aora y en la ora de nuestra muerte.  
Amén, Jesús”.

La primera página de este *Ave María* presenta la música a ambos lados de un grabado que muestra, en la parte superior, un altar de la Virgen y, en la inferior, una escena con Santa Cecilia tocando el órgano, un ángel pulsando un harpa y, en el centro, otro ángel con un libro en la mano izquierda en actitud de cantar o de regir la música.

El segundo *Ave María*, que debe ser el de Toledo, lleva también la melodía en el tiple, sobre un bajo. Presenta idéntico texto<sup>59</sup>, pero va en compás ternario. La página de música se enfrenta a un grabado de la Virgen con el Niño en actitud de dar el pecho. Este es el único grabado firmado del impreso de Fernández de Huete. En la parte inferior izquierda puede leerse “Juan de Peraça sculp”.

<sup>59</sup> A excepción de dos detalles ortográficos: “vientre” en vez de “bientre” y “hora” en lugar de “ora”.

Por último, la *Letanía de Nuestra Señora* aparece en una versión homofónica a cuatro, seguida de una diferencia sólo con tiple y bajo. En esta letanía “ba la voz en la 3ª línea” con su texto correspondiente, que reza así:

“María Regibus, edita patribus  
et luna pulcior et sole clarior.  
Ora pro nobis, et sole clarior”

La melodía de la letanía que lleva el tenor coincide con la usada por Pablo Bruna (1611-1679) en su *Tiento sobre la letanía de la Virgen*<sup>60</sup>. Por su parte, el texto que ofrece Huete puede completarse con las estrofas que recoge Alexandre Olivar de una fuente conservada en el monasterio de Montserrat<sup>61</sup> y se localiza también en la trama de la comedia hagiográfica *La adúltera penitente*, escrita en colaboración por Jerónimo de Cáncer y Velasco (1599?-1655), Juan de Matos Frago (1608-1689) y Agustín Moreto (1618-1669).

## V.- El repertorio litúrgico y su interpretación

El interés de los dos *Ave María* y del *O admirable Sacramento* publicados por Diego Fernández de Huete reside, tal vez, en ser raros testimonios del repertorio litúrgico en romance del siglo XVII español, con un claro entronque popular. La simple publicación de estas piezas en el *Compendio numeroso* parece indicio suficiente del grado de penetración social que este tipo de repertorio debió tener en su época, en relación con advocaciones y festividades particulares, dentro y fuera del templo.

Aún estando en latín y no en castellano, la *Letanía de Nuestra Señora* publicada por Huete rezuma el mismo espíritu popular que las piezas anteriores y se inscribe en el ámbito de prácticas musicales litúrgicas aún poco exploradas<sup>62</sup>.

En todos estos casos, lo publicado por Fernández de Huete no parece sino un armazón elemental que transmite sólo melodía y texto, más un parco acompañamiento, de piezas cuya puesta en escena podía requerir en cada caso efectivos musicales muy variados. La presencia de una diferencia en la letanía de Huete tiene que ponerse en relación, desde luego, con los procedimientos presentados por Pablo Bruna en su tiento. Así, la extensión textual de esta letanía parece exigir la alternancia entre texto y diferencias, o la simple yuxtaposición de nuevas diferencias improvisadas a partir del material impreso en el *Compendio numeroso*.

El *Pange lingua* y su estrofa *Tantum ergo* requieren, tal vez, tratamiento semejante. Es, sin duda, el himno litúrgico del que más versiones instrumentales se ha conservado en las fuentes ibéricas. En el contexto toledano, estos versos de *Pange lingua* podrían

<sup>60</sup> Biblioteca de Catalunya (E:Bc), M 729, fol 159v. Para una edición moderna de la pieza, *Obras completas para órgano de Pablo Bruna*, ed. Julián Sagasta, Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 1979, p. 82-92. También *Pablo Bruna. Obras completas para órgano*, ed. Carlo Stella, Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 1993, p. 98-106.

<sup>61</sup> OLIVAR, Alexandre: *Catàleg dels manuscrits de la Biblioteca del Monestir de Montserrat*, Scripta et documenta, 41, Abadía de Montserrat, 1991, p. 200ss.

<sup>62</sup> Un análisis de esta letanía y sus fuentes literarias en relación con la pieza de Pablo Bruna será objeto de estudio por mi parte en otro lugar.

encontrar acomodo en múltiples ocasiones pero, muy especialmente, en las festividades del Corpus Christi<sup>63</sup>.

Sin embargo, los cuatro versos para psalmos que se han descrito más arriba se situarían en un nivel conceptual e interpretativo diferente, en razón de lo cual, el mismo Huete presenta unas “Advertencias, para los que quieren aprehender versos” en la introducción a la segunda parte del *Compendio numeroso*<sup>64</sup>.

Por un lado, en este texto, se jerarquizan con precisión las cuatro voces escritas en la cifra para estos psalmos. En una línea va la voz que se canta; en la más grave, el acompañamiento. En las dos líneas restantes “van las voces con algunas imitaciones, pero ninguna pasa a otra línea”.

El destino instrumental de estos versos puede ser tanto el harpa como el órgano, según se deduce de esta advertencia:

“Si el organista es diestro, y no quiere ir tocando la voz que canta, toque las tres, y dexé aquella que canta fuera, y con esto executará lo primoroso, que puede hazer el organista compositor, que es, ir siempre ordenadas quatro voces”<sup>65</sup>.

A lo que parece, se insinúa aquí una ejecución tañendo y cantando a la vez el mismo organista, algo que remacha otra de las recomendaciones de Huete:

“Los que siguen el ministerio divino, que cantan, y se acompañan con el órgano, tienen los versos cantando la voz por los números que están en la línea en que está la voz, y así explicado, aunque no sepa música, puede por los números aprehender la voz, y todo lo demás”<sup>66</sup>.

No obstante, canto y acompañamiento pueden estar desarrollados por diferentes personas, en cuyo caso,

“[...] para aguardar al que canta, importa mucho el saber también los [puestos] que ha de ocupar la voz, pues mejor la hallará sabiendo donde ha de ir a parar, que ignorándolo”<sup>67</sup>.

A partir de lo dicho, el interés de estas piezas está, sin lugar a dudas, en su escritura para tañer y cantar, que nos remite a dos prácticas diversas pero relacionadas, ambas con raíces en el siglo XVI. Así, se conectan, por un lado, con las intabulaciones de motetes, psalmos y partes de la misa que recogen los impresos de los vihuelistas, con una voz para ser cantada mientras se tañe. Por otro lado, son un raro testimonio de la práctica de “cantar al órgano” que se documenta en fuentes de diversa procedencia.

En efecto, los libros de ceremonial de diversas instituciones religiosas presentan esa ejecución de versos cantados al órgano como una opción para la alternancia versicular en los psalmos de vísperas o completas de primera clase, como complemento a la capilla de música, al canto llano y a los ministriles. La práctica en sí se extendía también

<sup>63</sup> Para una panorámica sobre repertorio y ceremonial en Toledo, REYNAUD, François: *La polyphonie tolédane et son milieu...*

<sup>64</sup> *Compendio numeroso*, segunda parte, p. 12.

<sup>65</sup> *Compendio numeroso*, segunda parte, (advertencia cuarta), p. 13.

<sup>66</sup> *Compendio numeroso*, segunda parte, (advertencia tercera), p. 13.

<sup>67</sup> *Compendio numeroso*, segunda parte, (advertencia segunda), p. 13.

tanto a la alternancia de versos en los himnos como a la interpretación de motetes o chanzonetas, especialmente en el ofertorio<sup>68</sup>.

Entre el escaso repertorio demostrativo de esta práctica que se ha conservado, cabe citar los *Versos para se cantarem ao órgão* de las *Flores de musica* de Manoel Rodrigues Coelho<sup>69</sup>, que debían servir para la alternancia de versos de *Magnificat* y *Nunc dimittis*, así como una versión del salmo 147, *Lauda Ierusalem Dominum*, conservado en el manuscrito LP30 de El Escorial con la indicación “tiple solo” sobre la parte de órgano<sup>70</sup>.

Los ejemplos más antiguos de esta práctica aparecen, sin embargo, en el *Libro de cifra nueva*, donde se contienen catorce piezas con texto aplicado a alguna de las voces, entre villancicos, chanzonetas, motetes, versos para psalmos e himnos<sup>71</sup>.

## VI.- Algunos aspectos notacionales

Como se ha dicho anteriormente, la cifra de Fernández de Huete corresponde al modelo numérico hispano de tipo cíclico desarrollado a partir de mediados del siglo XVI, en su variante para harpa. Así, tal como ocurría en *Luz y norte musical* de Lucas Ruiz de Ribayaz, las líneas del tetragrama no designan voces sino la distribución de manos y dedos.

Para Huete, las tres líneas superiores corresponden, en principio, a los dedos pulgar, índice y medio de la mano derecha, mientras que la línea inferior acoge las cifras de la mano izquierda. Se introduce, no obstante, un símbolo particular, una línea horizontal colocada entre las líneas centrales, cuando es necesario repartir, como excepción, dos voces a cada mano<sup>72</sup>.

La mano izquierda, igual que en Ribayaz, ejecuta normalmente un bajo sobre el que se añaden octavas, quintas o sextas, según las indicaciones de la cifra. Éstas son, de nuevo, las letras O, Q y S, pero se introduce una variante. Las letras seguidas de un punto indican la ejecución de “consonancias llenas”, es decir, octava cerrada en quinta, quinta cerrada en tercera y sexta cerrada en tercera. La ausencia de punto junto a las letras gobierna la ejecución del bajo con la octava, quinta o sexta sin cerrar<sup>73</sup>.

Con este sistema, tal como se vió ya en la obra de Ribayaz, la cifra es capaz de representar consonancias llenas de hasta seis voces. No obstante, en ocasiones añade también Fernández de Huete algunas líneas adicionales a la pauta, para situar cifras del bajo cuando es preciso indicar con más precisión la conducción de las voces reales en escritura a cinco voces<sup>74</sup>, o para situar incluso el tiple, en escritura estricta a seis voces,

<sup>68</sup> CEA GALÁN, Andrés: “Cantar Victoria al órgano. Documentos, música y praxis”, en *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies*, Javier Suárez-Pajares y Manuel del Sol (ed.), Madrid, ICCMU, 2013, p. 307-57.

<sup>69</sup> RODRIGUES COELHO, Manoel: *Flores de musica*, transcrição e estudo de Macario Santiago Kastner, Portugaliae Musica, III, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1961, vol.2, p. 56-107.

<sup>70</sup> Real Biblioteca de El Escorial (E:E), manuscrito Ms 2187 (LP30), fol. 13v. Esta pieza anónima, datable hacia 1650, continúa inédita.

<sup>71</sup> Sobre esta cuestión, véase Venegas. También CEA GALÁN, Andrés: “Cantar Victoria al órgano. Documentos, música y praxis... Véase también cuanto se dice al respecto en parte II, apartado III.1.11.

<sup>72</sup> *Compendio numeroso*, primera parte, capítulo II, De las líneas en que se apunta la zifra.

<sup>73</sup> *Compendio numeroso*, primera parte, capítulo II, De las líneas en que se apunta la zifra.

<sup>74</sup> Así ocurre en la primera parte, p. 21, 49, 50 y en la segunda, p. 4, 5, 6, 9, 10, 11, 12, 23, 24, 48 y 66.

como ocurre al final del *Tantum ergo* para órgano, en la última plancha del *Compendio numeroso*<sup>75</sup>. El procedimiento es similar al que encontramos en otra fuente del mismo periodo, el *Quadern en xifra* de Barcelona<sup>76</sup>.

La tendencia a utilizar las líneas de la pauta para representar voces reales en lugar de distribución de manos y dedos es señalada por Fernández de Huete en el capítulo VI de la primera parte del *Compendio numeroso*:

“Muchas vezes se encuentran en la zifra, que los números, que están en unas líneas, pertenecen a otros dedos de los que quedan señalados; en esta explicación se advierte, que esto sólo se haze, para que cada voz vaya cantando en su línea [...], porque este género de apuntar la zifra, se va introduciendo también, poniendo en cada línea su voz, sin que salte a otra línea [...], y este modo de zifra, es solo para los que saben música, y a los que no la saben no les sirva de confusión, porque para la execución, lo mismo es estar trocados los dedos, que no estarlo”<sup>77</sup>.

Esta categorización de las cifras, para los que saben música y para los que no saben, reaparece en el discurso de Fernández de Huete cuando se refiere al aspecto rítmico:

“Para los que no saben solfa, se da por advertencia, y regla general, que executen los números, conforme las distancias con que están escritos”<sup>78</sup>.

El principio de espaciado de las cifras como clave para la lectura rítmica es común, como sabemos, al sistema de cifra hispana desde su origen. Este procedimiento se enfrenta, según Huete, al que incluye figuras de canto de órgano sobre la pauta, que corresponde a los tañedores que saben música:

“Para los que saben música, se apuntan encima de los números, las notas de ella; y para que aya menos, conforme la que se pone primero, se ha de entender son las que se siguen, hasta que aya otra diferente, y donde faltaren, es por ser tan claro el ayre con que se han de tocar, que no es necessaria essa advertencia”<sup>79</sup>.

Como en otras fuentes, Huete apela aquí, por tanto, a una cierta lógica de la lectura rítmica, que hace relativamente innecesarias las figuras de canto de órgano sobre la pauta.

## VI.1.- Las notas cromáticas extraordinarias

La cifra de Huete utiliza, según el patrón convencional, cinco notas cromáticas, las correspondientes a la segunda orden del harpa: F#, C#, G#, B y Eb. Sin embargo, el uso de determinadas transposiciones modales en el *Compendio numeroso* hará necesaria la aparición de notas cromáticas extraordinarias, tales como D#, A#, Ab y Db<sup>80</sup>. Más tarde,

<sup>75</sup> Segunda parte, p. 67.

<sup>76</sup> Véase capítulo *Quadern*, apartado II.

<sup>77</sup> *Compendio numeroso*, primera parte, capítulo VI, De los dedos trocados.

<sup>78</sup> *Compendio numeroso*, primera parte, capítulo VIII, Del ayre que han de observar los que no saben música en el modo de tocar.

<sup>79</sup> *Compendio numeroso*, primera parte, capítulo IX, Del ayre de tocar el harpa para los que saben música.

<sup>80</sup> En la primera parte del *Compendio numeroso* sólo se detecta la aparición de D# como nota extraordinaria. Aparece en una única pieza en la p. 48. En la parte segunda, concurren las siguientes ocasiones: D# en p. 10, 11, 43, 45, 47 y 52; A# en p. 43, 47, 51 y 52; Ab en p. 24, 26, 49 y 50; Db en p. 26 y 50.

en el “círculo músico” de la segunda parte, este ámbito cromático se ampliará aún mediante las notas Gb y E#.

Sin excepción, estas notas extraordinarias se identifican en el *Compendio numeroso* con la cifra correspondiente a su ordinaria enharmónica (tabla 2):

Tabla 2: <i>Compendio numeroso</i> . Ambito cromático		
	ordinaria	extraordinaria
7b	Eb	D#
4b	B	A#
2#	G#	Ab
5#	C#	Db
1#	F#	Gb
1	F	E#

El procedimiento es también conocido en otras fuentes ibéricas relativamente tardías, como el *Libro de cifra* de Oporto o el manuscrito de Jerez.

Lo que Huete no explica en ningún lugar es si el uso de estas notas accidentales extraordinarias en piezas transportadas conllevaba la reafinación de estos tonos en el harpa. La única mención al respecto se refiere al ajuste de la nota Eb en obras en las que aparece como fundamental de su tríada, según se dijo al comentar el texto sobre el temple<sup>81</sup>. A partir de este dato y de la manifiesta costumbre de reafinar, subiendo o bajando, las notas diatónicas en el harpa de una orden para obtener los necesarios tonos cromáticos, parece lógico que se dé por sentada la necesidad de reafinación de estas notas extraordinarias en el harpa de dos órdenes en la ejecución del repertorio compuesto por términos accidentales.

No se puede descartar, no obstante, que el ejemplo del “círculo músico” del *Compendio numeroso* de Diego Fernández de Huete no sea un intento de explicar sin palabras la idoneidad del temperamento igual (o, más bien, de su aproximación práctica) a la afinación regular del harpa, tal como se vió ya en las propuestas de Lucas Ruiz de Ribayaz en su *Luz y norte musical* de 1677.

<sup>81</sup> Apartado IV.1.3 de este capítulo y parte II, IV.4.8.

## **PALACIOS DE GODA**



Ilustr. 1: Palacios de Goda, Ávila. Fragmentos en cifra.



## FRAGMENTOS DE PALACIOS DE GODA

Manuscrito

Localización: Iglesia de San Juan Bautista, Palacios de Goda, Ávila

Fragmentos adheridos a la caja de ecos del órgano

Datación: ca. 1700-20

El órgano de la iglesia parroquial de Palacios de Goda fue construido por el organero Isidro Gil, de Cervillejo de la Cruz (Valladolid), en 1790. Adherido a la cara interior del arca de ecos de la *corneta* de este órgano se encuentra un fragmento manuscrito en cifra que fue localizado en abril de 2000 por Antonio Bernaldo de Quirós, José María Herráez y Alfonso de Vicente durante los trabajos de catalogación de los órganos de la provincia de Avila<sup>1</sup>.

Se trata de una sola página de por sí mutilada por los márgenes y sólo parcialmente visible por la presencia de los tubos de la *corneta*<sup>2</sup>. El fragmento visible presenta nueve tetragramas, copiados en cifra numérica, que contienen tres piezas incompletas y sin referencia a nombre de autor.

El primer fragmento, que ocupa las seis primeras pautas, parece el final de una pieza en estilo de batalla, con los característicos acordes repetidos y escalas rápidas. El segundo, que comienza al final en la sexta línea, lleva por título *Gallarda* y concluye en la novena pauta, faltándole compases intermedios en cada cambio de tetragrama. Al final del último sistema son visibles los tres compases iniciales de otra pieza, con el título *Chamberga*. No se han localizado correspondencias para ninguno de estos fragmentos.

El título “chamberga” resulta raro en el repertorio instrumental conservado. Una pieza con el título *La chamberga* se encuentra en el *Libro de diferentes cifras de guitarra escogidas de los mejores autores*, manuscrito fechado en 1705 conservado en E:Mn<sup>3</sup>, otra en el *Ramillete florido* de fray Benito<sup>4</sup> y otra más en el Códice Saldívar nº 4<sup>5</sup>. Podría hacer alusión a la coronelía o regimiento de la Guardia del Rey instituido por

<sup>1</sup> Agradezco a Alfonso de Vicente el haberme facilitado esta noticia, así como una fotografía del fragmento, por carta remitida el 27 de noviembre de 2000. El catálogo en cuestión, donde se cita la existencia de este fragmento, apareció publicado con posterioridad. BERNALDO DE QUIRÓS, Antonio, HERRÁEZ, José María y DE VICENTE, Alfonso: *Catálogo de los órganos de la provincia de Avila*, Caja de Avila, 2002.

<sup>2</sup> Un análisis de la página en su integridad sólo sería posible desmontando previamente la tubería de este registro, así como el panderete que la sostiene, tarea que, por respeto a la historicidad del instrumento, no quise llevar a cabo en la visita que realicé a Palacios de Goda el 8 de junio de 2002, cuando existían algunas expectativas sobre la posible restauración de este instrumento.

<sup>3</sup> E:Mn, M 811, p. 153.

<sup>4</sup> SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: “Fuentes bibliográficas para el estudio de la cítara y su repertorio en España (siglos XVIII-XIX)”, en *De musica hispana et aliis, Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló*, Universidade de Santiago de Compostela, 1990, vol. 2, p. 259-75.

<sup>5</sup> Según ESSES, Maurice: *Dances and instrumental differences in Spain during the 17th and early 18th centuries*, Pendragon Press, 1992, vol. 2, p. 19.

Mariana de Austria en 1669 y conocido popularmente como “la chamberga”. Este cuerpo de ejército fue disuelto en 1676, tras el ascenso al poder de don Juan José de Austria. En el contexto del manuscrito de Palacios de Goda, es posible que esta pieza, junto con la gallarda que la precede, formasen la *suite* de la pieza en estilo de batalla descrita al principio, cuyo discurso podría estar en relación con acontecimientos relacionados con las campañas de don Juan de Austria.

Este detalle impediría una datación del repertorio de Palacios de Goda antes del periodo 1670-80, si bien los elementos gráficos del manuscrito nos permiten estimar su copia en torno a 1700-20.

El original no presenta signos de compás ni figuras de canto de órgano sobre las pautas. No obstante, tanto la “batalla” como la *Chamberga* están escritas en compás ternario. La *Gallarda*, en cambio, usa claramente compás binario de ocho figuras al compás.

El ámbito usado en esta página abarca cuatro octavas completas, desde C1 a c5, y no aparece ninguna nota cromática.

La escritura de las tres piezas muestra los típicos elementos del repertorio para harpa, con las tres voces superiores en posturas para la mano derecha y el bajo relativamente retirado para la mano izquierda, aunque es imposible conocer a ciencia cierta su verdadero destino instrumental. La ausencia de notas cromáticas podría apuntar igualmente al repertorio de harpa de una orden pero, de nuevo, la muestra es de por sí demasiado reducida como para llegar a conclusiones definitivas al respecto.

La utilización de papel de desecho, manuscrito o impreso, en la construcción de órganos es un hecho constatable en la mayor parte de los órganos históricos de los siglos XVII al XIX que se conservan tanto en España, Portugal e Hispanoamérica como en el resto de Europa. Su finalidad es la de garantizar la estanqueidad de secretos, tabloneros acanalados y conductos o, como en el caso de Palacios de Goda, reforzar los tableros delgados para evitar que se agrieten y, de paso, mejorar el aislamiento acústico de la *corneta de ecos*. El contenido de esta documentación puede ser muy variable: ejercicios caligráficos, correspondencia, cuentas, inventarios, libros litúrgicos, periódicos, etc. También música, naturalmente, aunque la presencia de tablaturas resulta sorprendentemente rara<sup>6</sup>.

En España, además del ejemplo de Palacios de Goda (1790), se conservan fragmentos en cifra en uno de los tubos de contras del órgano del Evangelio de la catedral de Cuenca, según se describe en el capítulo siguiente. También es conocido el caso del órgano de Torre de Juan Abad (Ciudad Real), construido por Gaspar de la Redonda en 1763, en el que páginas de un ejemplar de la *Facultad orgánica* de Francisco Correa sirvieron para forrar los tubos de madera de las contras. Ambos representan, sin duda, el momento de declive de este tipo de tablaturas y de estos repertorios y ejemplifican su destino final como material reutilizado.

---

<sup>6</sup> A este respecto, puede consultarse la edición *The Clausholm Music Fragments*, Henrik Glahn and Søren Sørensen (ed.), Copenhague, Wilhem Hansen Musikforlag, 1974, basada en los fragmentos musicales en tablatura de órgano alemana aparecidos durante el proceso de restauración del órgano del castillo de Clausholm (Dinamarca).

**CUENCA**



Ilustr. 1: Iglesia Catedral de Cuenca. Fragmentos en cifra para tecla.

## FRAGMENTOS DE CUENCA

Manuscrito

Localización: Iglesia Catedral de Cuenca

Fragmentos adheridos a un tubo de las contras del órgano del Evangelio

Datación: ca. 1700-20

Entre 1767 y 1770, el organero Julián de la Orden construyó dos órganos de nueva planta para la catedral de Cuenca, todavía conservados<sup>1</sup>. Como era práctica habitual, los tubos de madera, conductos portavientos y tabloneros grabados de ambos instrumentos fueron forrados con papel de desecho para asegurar su estanqueidad y preservarlos del ataque de xilófagos. En algún momento de la historia de los instrumentos, los tubos de contras fueron pintados con almagra, no sólo para mejorar la estanqueidad sino, sin duda, para homogeneizar su apariencia. Durante el proceso de restauración, llevado a cabo por Yann y Frédéric Desmottes durante los años 2002-2209, al retirar la capa de almagra, se pudieron identificar diversos fragmentos musicales de los siglos XVI-XVII. Uno de esos fragmentos, que se encuentra en uno de los tubos de contras del órgano del Evangelio, presenta notación en cifra hispana para tecla.

Se trata de tres páginas algo mutiladas por los márgenes, de las que la segunda se encuentra encolada boca abajo. Resultan legibles con mucha dificultad, pues quedan restos de almagra adheridos al papel y su superficie ha quedado irremediabilmente erosionada, sobre todo por las zonas cercanas a los bordes, durante el proceso de restauración. En cualquier caso, hay que hacer constar que ese proceso se realizó de forma ejemplar, tratando de recuperar en lo posible la legibilidad de los testimonios documentales hallados manteniendo su integridad para una posterior identificación y catalogación<sup>2</sup>.

Las páginas que nos interesan presentan ocho tetragramas cada una, y presentan notación en cifra numérica hispana. La segunda de las páginas lleva por título “Batalla y clarines de 5º tono”, pero no se lee nombre de autor. Aparece el signo de compás C al principio, delante de la pauta y la indicación “contra” delante de la primera cifra del bajo. En la sección inicial está presente, en efecto, el estilo con notas repetidas y ritmo enérgico característico de las batallas al filo de 1700. Hacia el final del cuarto sistema, aparece un pasaje de escalas ascendentes y descendentes por terceras paralelas en semicorcheas, igualmente característico del género, con la indicación “escaramuza” sobre el sistema.

<sup>1</sup> Para todas las referencias a estos instrumentos, puede verse *Restauración de los órganos de la Epístola y del Evangelio de la Catedral de Cuenca*, Frédéric Desmottes y Luis Priego (ed.), Madrid, Fundación Caja Madrid, 2009.

<sup>2</sup> El proyecto no ha podido ser llevado a cabo hasta ahora, pero sí se realizó una completa documentación fotográfica de todos y cada uno de los fragmentos encontrados.

La secuencia de la pieza en las otras dos páginas resulta difícil de establecer. En el tercer sistema de la primera página aparece de nuevo el compás C y la indicación “clarines” sobre la pauta. Lo que sigue es, en efecto, una típica llamada o canción de clarines a dúo. Más tarde se adivina una sección en compás ternario de título ya ilegible. En la tercera página, es perfectamente visible el tetragama, pero no se adivinan cifras escritas.

El título “escaramuza” para la segunda sección de la pieza resulta desconocido por otras fuentes, pero aclara el significado de pasajes semejantes en otras batallas. Así define el término Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana*:

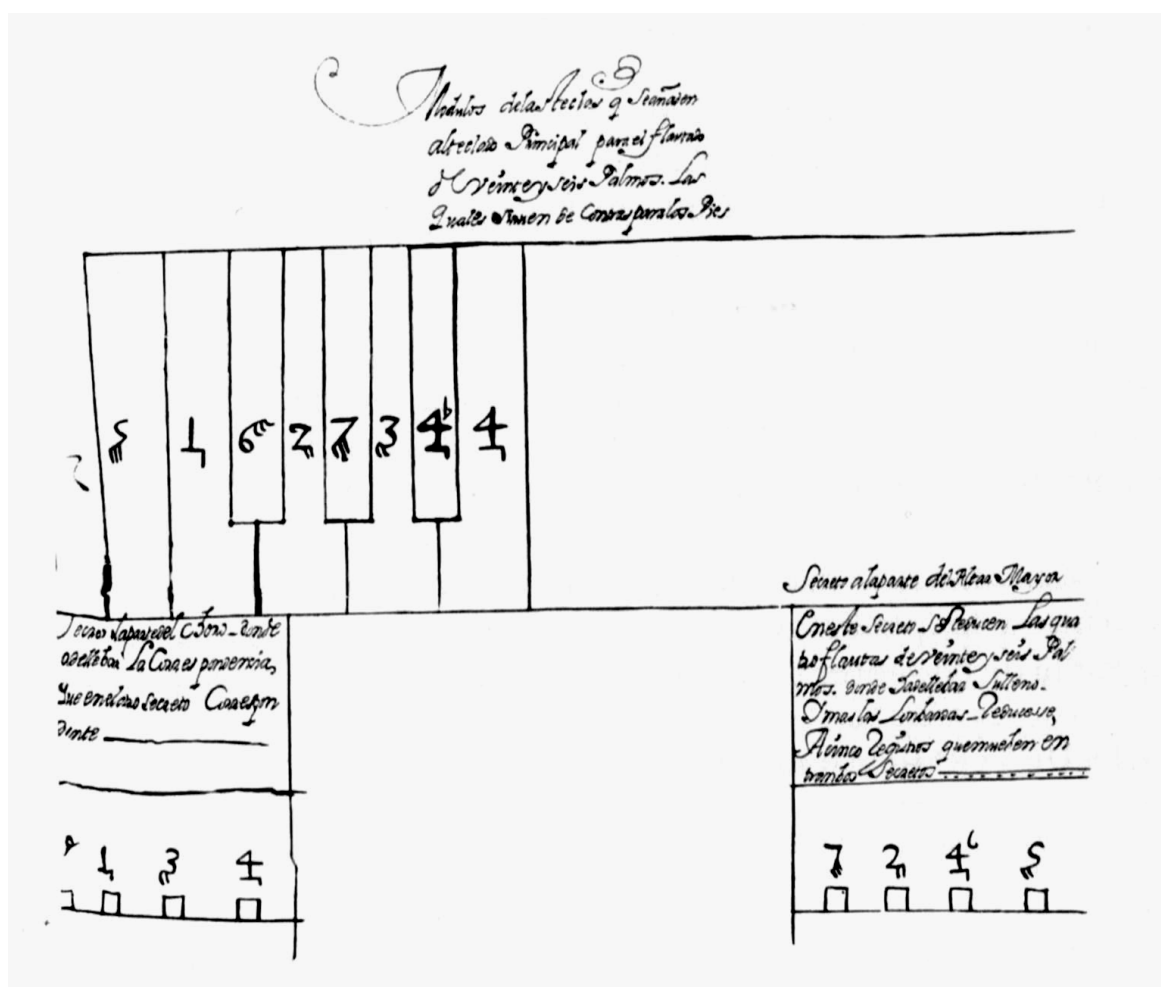
“Escaramuça es un cierto género de pelea entre los ginetes, o caballos ligeros, que van picando de rodeo: unas veces acometiendo, y otras huyendo con gran destreza y ligereza. Estos son los que primero solían empear las peleas: y poco a poco se yvan cevando y ensañando los demás: y era como un preludio a la batalla campal”.

Como es habitual, el ritmo es indicado mediante figuras de canto de órgano voladas sobre la pauta.

En principio, la pieza parece destinada al órgano, no por el uso de clarines, término también usado en el repertorio de harpa, sino por reclamar el uso de la “contra” al comienzo. No obstante, la fuente presenta una singularidad notacional que la relaciona con otras fuentes para harpa, como es un trazo horizontal sobre algunas de las cifras, entre las líneas del bajo y tenor. No está claro su significado, que pudiera referirse al reparto de manos o al uso de octavas de refuerzo sobre el bajo.

En España, además del ejemplo de Cuenca, se conservan fragmentos en cifra forrando la caja de ecos del órgano de la iglesia de Palacios de Goda, según se describe en el capítulo anterior. También nos hemos referido allí a las páginas de un ejemplar de la *Facultad orgánica* de Francisco Correa que se encuentran forrando los tubos de contras del órgano de Torre de Juan Abad (Ciudad Real). Todos estos casos representan de forma fehaciente, el declive del uso de la cifra para tecla en España a lo largo del siglo XVIII.

**VERGARA**



Ilustr. 1: Archivo Histórico de Protocolos de Guipúzcoa, signatura: 1/329



## LAS CIFRAS DEL ÓRGANO DE VERGARA

Manuscrito

Título: [Memoria para la renovación del órgano de la iglesia de San Pedro de Vergara por fray Joseph de Echevarría]

Localización: Archivo Histórico de Protocolos de Guipúzcoa

Signatura: 1/329, p. 441-453

Datación: 1670

El documento que comento a continuación no es una fuente musical en sentido estricto, sino una memoria de condiciones anexa al contrato para la renovación del órgano de la iglesia de San Pedro de la villa de Vergara (Guipúzcoa) por parte del organero fray Joseph de Echevarría. Fue localizado y publicado por el organero Gerard A.C. De Graaf en su libro *El órgano de Santa Marina la Real de León y la familia de Echavarría, organeros del Rey*, de 2004<sup>1</sup>.

El interés del documento reside en la descripción de un teclado dotado de teclas adicionales en los bajos, a modo de contraoctava, que pueden tocarse indistintamente con manos y pies. Con el fin de explicar la novedad con mayor claridad, el organero hace un dibujo de ese teclado, inscribiendo las cifras correspondientes a cada tecla de la primera octava (ilustración 1).

De la documentación relacionada con el proyecto y de los informes finales de la obra, se deduce que, efectivamente, el órgano de Vergara tuvo un teclado ordinario de 42 teclas (C,D,E,F,G,A-a'') en el órgano mayor, más una octava extra en los bajos, duplicando la disposición de la octava corta. A ese teclado de 50 teclas en total correspondían un secreto principal de 42 canales más dos secretos suplementarios a los lados, cada uno con cuatro cancelas accionadas simultáneamente por las teclas de la contraoctava y por las peanas. Al parecer, el flautado de 26 era efectivo desde el Cfaut del teclado ordinario, utilizando los tubos de la contraoctava y, al menos en la contraoctava, carecía de tirador, como el flautado de 13, por lo que sonarían permanentemente. El único registro que parecía prolongar su tesitura hacia los graves era “la correspondencia de las trompetas que son las lombardas”, de entonación de 26 palmos desde el primer Cfaut de la contraoctava:

“[...] y para el juego de las Trompetas Reales corresponden las Lombardas, empeño no pequeño para un artífice, lo uno porque no ay exemplar, de averse executado, si no es en este órgano, por estar dichas Lombardas ocho puntos más bajo que las Trompetas”.

---

<sup>1</sup> BARRERO BALANDRÓN, José María y DE GRAAF, Gerard A.C.: *El órgano de Santa Marina la Real de León y la familia de Echavarría, organeros del Rey*, Universidad de León, 2004, p. 219-28.

Fray Joseph de Echevarría recalca la excepcionalidad de ese teclado de 50 teclas, fabricado en marfil, y el mecanismo asociado a los secretos adicionales:

“Tiene además del secreto principal otros dos secretos, en los dos colaterales, donde están las diferencias que corresponden al órgano principal por tener ocho teclas más que los órganos que asta agora se an fabricado, ni ay exemplar que aya órgano de este género, pues aquí se a hecho la esperiencia primera con cuidado y primor, como la obra lo canta a voces”.

Con todo, la idea de un teclado extendido en los bajos no era completamente nueva en España si tenemos en cuenta los instrumentos construidos con contraoctava ya desde al menos 1538 en Cataluña y Aragón, según se ha examinado en otro lugar<sup>2</sup>. Pero sí parece una novedad el hecho de que los registros de los secretos adicionales llevaran sus propios tiradores.

El instrumento de Vergara tenía, además, un segundo teclado, de madera de boj y extensión ordinaria de 42 puntos, para el *realejo* o cadereta, sin duda interior. Según todo esto, la disposición de registros del instrumento habría quedado como se expresa en la tabla que sigue:

Vergara, iglesia de San Pedro. Organo de fray Joseph de Echevarría, 1670-72		
Contraoctava y peanas	OM Mano izquierda	OM Mano derecha
Contras de 26 (sin tirador)	Flautado de 26	Flautado de 26
Contras de 13 (sin tirador)	Flautado de 13	Flautado de 13
Octava	Octava	Octava
Docena clara	Docena clara	Docena clara
	Nasarda	Nasarda
Quincena	Quincenas, II desde c	Quincenas II
Diezinovena	Diezinovenas, II desde c	Diezinovenas II
Compuestas de lleno III	Compuestas de lleno III	Compuestas de lleno III
Zímbala IV	Zímbala y sobrezímbala IV	Zímbala y sobrezímbala IV
	Cascabeles III	Cascabeles III
		Gran corneta VIII
		Corneta inglesa IV
Lombardas (26 palmos)	Trompetas reales	Trompetas reales
	Bajoncillo o chirimía	
Dulzainas	Dulzainas “de bronce o latón soldadas con plata”	Dulzainas “de bronce o latón soldadas con plata”
	Orlos	Orlos
	Realejo Mano izquierda	Realejo Mano derecha
	Flautadillo tapado	Flautadillo tapado
		Corneta VI
	Lleno IV	Lleno IV
	Lleno III	Lleno IV
		Pífano
	Cascabeles	Cascabeles
Tambor mayor		
Atabales menores		
Cuatro jilgueros		
Gaita zamorana		

<sup>2</sup> Véase capítulo Correa, IV.1.4.

Como puede verse, más allá de una simple y tradicional utilización de la cifra numérica hispana para la identificación de caños, teclas o partes mecánicas del instrumento, a la que me he referido en otro lugar<sup>3</sup>, el proyecto de fray Joseph de Echevarría para Vergara conlleva la incorporación de cifras especiales para estas teclas añadidas, que se diseñan a partir de las ordinarias, con un triple rasguito. Sin embargo, no se conoce ninguna fuente musical que utilice este tipo de cifras excepcionales para significar las teclas de la contraoctava o de las contras.

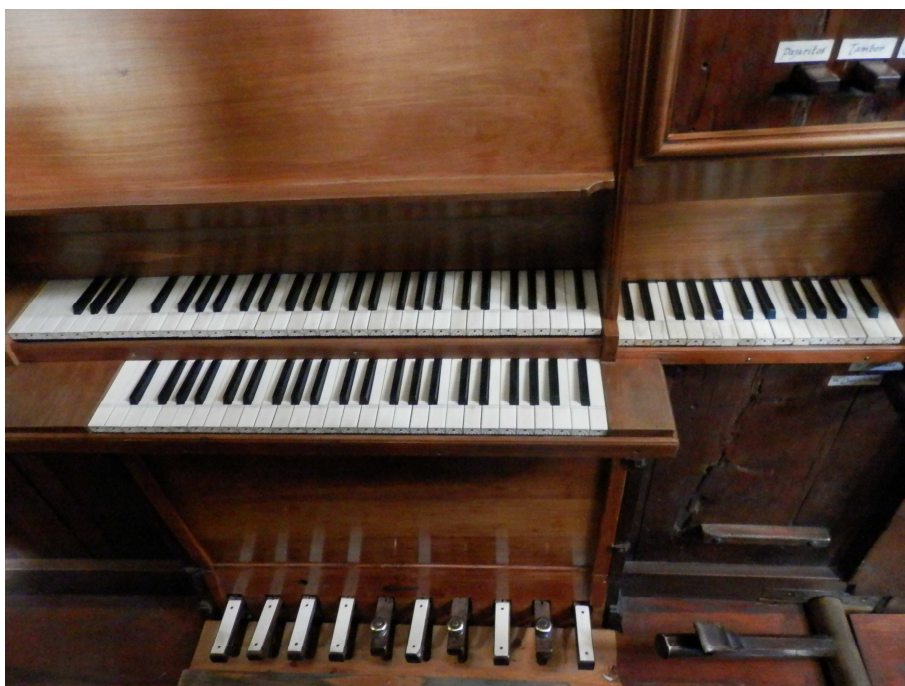


Ilustr. 2: Órgano de la Epístola de la Catedral Metropolitana de México.  
Detalle de los teclados.

Por otro lado, apenas conozco dos órganos en el ámbito hispano que dispongan de teclas extraordinarias en la contraoctava conectadas a las contras en modo semejante al que describe el proyecto de fray Joseph de Echavarría para la iglesia de Vergara. Se trata de los dos instrumentos del coro de la catedral metropolitana de México, construidos por Joseph Nassarre en 1734-36. En el caso del órgano de la Epístola (ilustración 2), la extensión para la cadereta es de 51 puntos (C – d’’’). El órgano mayor presenta esta misma extensión más diez puntos añadidos en los bajos, conectados al secreto de las contras. Presenta, por tanto, 61 puntos según la disposición C\_, D\_, E\_, F\_ - d’’’. En el caso del órgano del Evangelio, ambos teclados carecen del primer C#, pero el instrumento incorpora un teclado de eco colocado a la derecha de la consola, con una extensión de 27 puntos (c’-d’’’) tal como puede verse en la ilustración 3<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Parte II, apartado VI.

<sup>4</sup> Sobre los detalles técnicos de ambos instrumentos, entre otros, FESPERMAN, John: *Report about Mexico City Cathedral Organs*, Washington, Smithsonian Institution, s.d.; DREWES, Michael: “Los órganos de la Catedral Metropolitana de México, su historia y restauración”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 49, México, 1979; FESPERMAN, John: *Organs in Mexico*, Raleigh, North

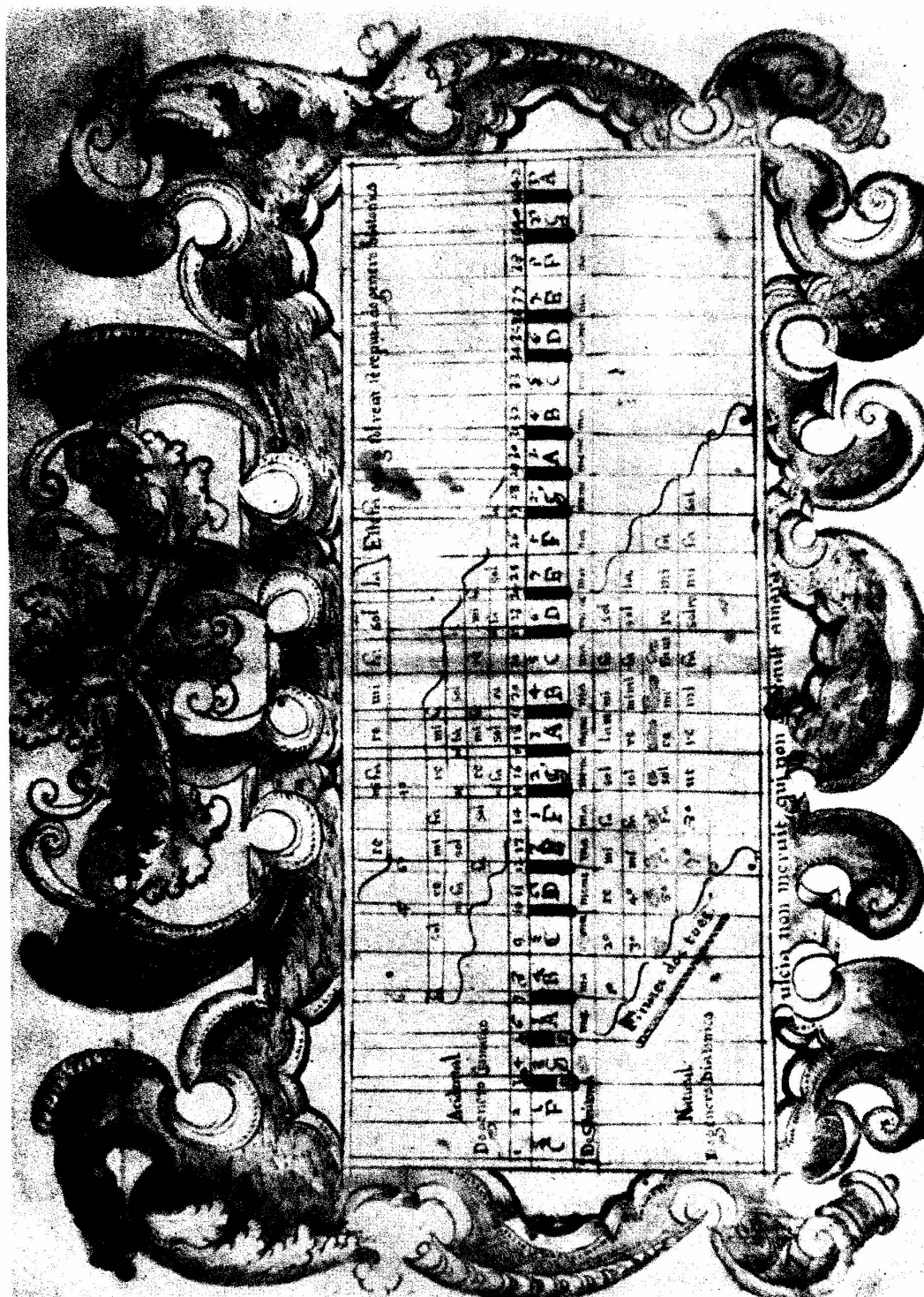


Ilustr. 3: Órgano del Evangelio de la Catedral Metropolitana de México.  
Detalle de los teclados.

---

Carolina, The Sudbury Press, 1980; FLENTROP, Dirk: *The Organs of Mexico's Cathedral*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1986; DELGADO, Gustavo: *Los órganos históricos de la catedral de México*, México, ENM, UNAM, 2005; PEPE, Edward C.: "An Organ by Jorge de Sesma for Mexico City Cathedral", *RMS*, 29, 1, 2006, p. 127-62; PEPE, Edward C.: "The Installation by Tiburcio Sanz and Félix de Yzaguirre of the Jorge de Sesma Organ for Mexico City Cathedral (1692-95)", *RMS*, 29, 2, 2006, p. 433-79; GUZMÁN BRAVO, José Antonio: "Documentos inéditos para la restauración de los órganos históricos de la Catedral de Nuestra Señora de la Asunción de México Tenochtitlan (1688-1736)", *AnM*, 62, 2007, p. 125-70; GUZMÁN BRAVO, José Antonio: *Los órganos gemelos de la Catedral Metropolitana de México*, México, Escuela Nacional de Música, UNAM, 2013.

## **ROQUE DA CONCEIÇÃO**



Ilustr. 1: Fray Roque da Conceição, *Livro de obras de Orgão*, 1695.

**LIBRO DE FRAY ROQUE DA CONCEIÇÃO**

Manuscrito

Título: *Livro de obras de Orgão juntas pella coriosidade do P. P. Fr. Roque da Conceição. Anno de 1695.*

Localización: Biblioteca Pública Municipal, Oporto (P:Pm)

Signatura: Ms. 1607, Col. G, 7

Datación: 1695

El *Livro de obras de Orgão* de fray Roque da Conceição fue dado a conocer, primeramente, por Macario Santiago Kastner en 1946<sup>1</sup>. Más tarde, sería objeto de estudio por parte de Klaus Speer, quien publicó una transcripción completa en 1967<sup>2</sup>. Para situar este manuscrito en el contexto de la música instrumental portuguesa resulta útil consultar también el trabajo de Bernadette Nelson publicado en 2011<sup>3</sup>.

El contenido musical de este manuscrito se presenta en formato de partitura y no será, por tanto, objeto de estudio aquí. Lo que nos interesa de esta fuente es, en exclusiva, la representación del teclado que aparece en la segunda página, detrás de la portada (ilustración 1).

Esta representación copia claramente el “Exemplo del monachordio cômun con todas las particularidades que tiene abreviadas, y después declaradas” que fray Juan Bermudo incluyó en el libro cuarto de la *Declaración de instrumentos musicales* de 1555<sup>4</sup>. El dibujo de fray Roque da Conceição mantiene la extensión de 42 puntos (C, D, E, F, G, A-a’), así como el esquema para el asiento de las deducciones y finales de los modos que trae Bermudo, pero añade un elemento de interés. Además de la numeración correlativa que caracteriza a la cifra de la *Declaración* de Bermudo (1-42), incluye la numeración cíclica de la cifra nueva que conocemos desde el impreso de Luis Venegas de Henestrosa (1-7), así como su correspondencia con la notación alfabética (A-G).

Con estos elementos, la representación del *Livro* de Roque da Conceição se emparenta con los teclados con inscripciones en cifra, como los que refieren Gonzalo de Baena y Francisco Correa en sus respectivos impresos y como los que se han conservado en instrumentos de Andalucía y Canarias<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> KASTNER, Macario Santiago: “Tres libros desconocidos con música orgánica en las biblitecas de Oporto y Braga”, *AnM*, I, 1946, p. 143-51.

<sup>2</sup> CONCEIÇÃO, Roque da: *Livro de obras de Orgão*, transcrição e estudo de Klaus Speer, Portugaliae Musica, XI, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1967.

<sup>3</sup> NELSON, Bernadette: “Music treatises and *Artes para tanger* in Portugal before the 18th century: an overview”, en *Tratados de Arte em Portugal*, Rafael Moreira y Ana Duarte Rodrigues (coord.), Lisboa, Scribe, Produções Culturais Lda., 2011, p. 197-222.

<sup>4</sup> BERMUDO, fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, 1555. Ed. facsímil, Macario Santiago Kastner (ed.), Documenta musicologica XI, Kassel, Bärenreiter, 1957, fol. 62.

<sup>5</sup> Véase, al respecto, el capítulo Baena, apartados II y III, y parte II, apartados II.1 y VI.

Al mismo tiempo, este dibujo actúa como una tabla de equivalencias, presentando las cifras para tecla injertadas en la teoría modal tradicional de tipo hexacordal<sup>6</sup>. Pero, sobre todo, esta representación constituye uno de los escasos testimonios preservados del uso y pervivencia de la cifra hispana en el ámbito portugués, junto a los folios del *Apêndice de Ajuda* y el *Libro de cyfra* de Oporto, analizados en otro lugar<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Para un panorama sobre esta cuestión, parte II, apartado V y *Arte* 1649.

<sup>7</sup> Véanse los capítulos *Ajuda* y *Oporto*, pero también la panorámica geográfica esbozada en parte II, apartados I.4.2 y I.4.3.



***PENSIL DELEITOSO***



Ilustr. 1: E:Mn, M 1358, *Pensil deleitoso*. Portada.

## PENSIL DELEITOSO

Manuscrito

Título: *Pensil deleitoso de suaves flores de música recogidas de varios organistas por fray Antonio Martín, organista de San Diego de la ciudad de Alcalá.*

Localización: Biblioteca Nacional de España, Madrid (E:Mn)

Signatura: M 1358

Datación: 1707

En 1662, el organero franciscano fray Joseph de Echevarría (+ 1691) construía un órgano de nueva planta para la iglesia de Santiago de Bilbao. Coloca aquí, por primera vez, un registro de *corneta en ecos* que, a diferencia de los *echos de cornet* franceses, puede tocarse desde el mismo teclado principal. El invento se vería perfeccionado unos años más tarde en el órgano de la catedral de Calahorra, construido en 1672, cuando esa misma *corneta en ecos* incorpe un mecanismo de “voy y vengo”, capaz de producir el efecto de alejar y acercar progresivamente las voces o, en otras palabras, de producir un efecto de crescendo, decrescendo y “suspensión”. La realización técnica de este recurso es simple, pero industriosa: los tubos correspondientes a este registro irán encerrados en una caja de madera cuya tapa puede abrirse o cerrarse a voluntad mediante un movimiento del pie o de la rodilla del organista.

Poco después, hacia 1674-5 el fraile organero está en Alcalá de Henares, construyendo un órgano en el convento de San Diego. En este extraordinario instrumento no sólo habría ecos para la *corneta*, sino también para el *clarín* y para el *flautado*. Además, inventa un registro de *clarines* cuyos pabellones deben asomar en horizontal por la fachada, simulando la figura de “cañones de buque”.

En los años sucesivos, estos *ecos* y los famosos “clarines en forma de artillería” se irán repitiendo en todos los órganos que fray Joseph de Echevarría construye en la zona de Madrid, en el País Vasco y en la catedral de Palencia. Definen ya una nueva técnica y una nueva estética en el arte de la construcción de órganos en España cuyas líneas generales se mantendrán vigentes hasta la segunda mitad del siglo XIX<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Sobre estas cuestiones, principalmente JAMBOU, Louis: “El órgano en la Península Ibérica entre los siglos XVI y XVIII. Historia y estética”, *RMS*, II, 1979, p. 19-46 y JAMBOU, Louis: *Evolución del órgano español. Siglos XVI-XVIII*, 2 vol., Ethos música, Universidad de Oviedo, 1988. Para una panorámica general sobre las obras de fray Joseph de Echevarría, BARRERO BALANDRÓN, José María y DE GRAAF, Gerard A.C.: *El órgano de Santa Marina la Real de León y la familia de Echavarría, organeros del Rey*, Universidad de León, 2004 y DEL CAMPO OLASO, J. Sergio: “La escuela Echevarría de organería en Galicia”, en *El órgano del Real Monasterio de Santa Clara de Santiago. Historia y restauración*, Goetze & Gwynn y Real Monasterio de Santa Clara (ed.), Santiago de Compostela, 2005, p. 17-135. También, JAMBOU, Louis: “Ascenso y apogeo del centro de organería madrileño”, en *Órganos de la Comunidad de Madrid*, Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural, Consejería de Educación y Cultura, 1999, p. 35-49; JAMBOU, Louis: “Lerín: un soberbio foco de organería ibérica durante los siglos XVII y XVIII”, en *Lerín: Historia, Naturaleza, Arte*,

Tras la muerte de fray Joseph de Echevarría en 1691, sus discípulos expandirán estas técnicas y recursos, primero por Castilla, Galicia y Portugal, luego por Andalucía, desde donde se exporta a México<sup>2</sup>. A partir de 1730, prácticamente ningún órgano construido en territorio hispánico ignorará tales novedades, convertidas en señas de identidad del concepto “órgano ibérico” hasta nuestros días.

Es indiscutible que ese proceso vino apoyado por la presencia de organistas capaces de poner en juego y en valor las novedades introducidas por los organeros. De modo que, paralelamente a la construcción de un nuevo tipo de órgano, se asiste a un proceso de creación de un nuevo tipo de música en el que *clarines* y *ecos* tienen relevante protagonismo.

Entre las fuentes musicales relacionadas con esta nueva música y con los nuevos órganos creados en España a partir del último cuarto del siglo XVII, lo más importante en cantidad y calidad se encuentra, además de en el *Libro de cyfra* de Oporto, en los conocidos manuscritos de fray Antonio Martín y Coll (1671-1734) conservados en la Biblioteca Nacional de España, bajo las signaturas M 1357, M 1358, M 1359, M 1360 y M 2267<sup>3</sup>.

Aunque Barbieri ya anotó la existencia del último de estos volúmenes, el *Ramillete oloroso* de 1709, entre los fondos de dicha biblioteca<sup>4</sup>, será Higinio Anglés quien ofrezca una primera descripción de todo el *corpus* en el primer volumen de la *Opera omnia* de Juan Bautista Cabanilles, aparecido en 1927<sup>5</sup>. Con posterioridad, aparecerían reseñados por el mismo Anglés y por Subirá en el primer tomo de su *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, publicado en 1946<sup>6</sup>. El mismo Anglés ofrecería comentarios suplementarios sobre los manuscritos de Martín y Coll en un artículo aparecido en 1966<sup>7</sup>. Un nuevo índice de las piezas contenidas en los cinco manuscritos, con referencias a las ediciones musicales aparecidas hasta entonces y en el contexto de un análisis del repertorio hispano para tecla del siglo XVII, sería publicado por José

---

Agustín Garnica Cruz y José Luis Ona González (coord.), Excmo. Ayuntamiento de Lerín, 2010, p. 225-42; JAMBOU, Louis: “La dinámica en la organería y en las obras organísticas de los años 1700. Alabanza de la caja expresiva en el órgano ibérico”, *RMS*, XXXIV, 1, 2011, p. 59-96 y JAMBOU, Louis: “Sebastián Durón y la Música Moderna organística”, en *Sebastián Durón y la música de su época*, Paulino Capdepón y Juan José Pastor Comín (ed.), Pontevedra, Academia del Hispanismo, 2013, p. 67-86.

<sup>2</sup> Sobre este proceso, CEA GALÁN, Andrés: “La eclosión de la simetría: el repertorio para los órganos de Julián de la Orden de Cuenca y de Málaga”, en *El libro de la 48SMR [5 artículos]*, Semana de Música Religiosa de Cuenca, 2009, p. 57-87.

<sup>3</sup> Para una aproximación a estas cuestiones y repertorios, JAMBOU, Louis: “Aproximación a una geografía de la “música moderna” organística. 1660-1710”, en *De música hispana et aliis, Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló, S.J.*, Universidade de Santiago de Compostela, 1990, vol. 1, p. 659-68; JAMBOU, Louis: “Transmisión, evolución y transformaciones musicales en Martín y Coll. De Cabezón y Lully a Martín y Coll”, *NASS*, XVII, 1-2, 2001, p. 305-37 y JAMBOU, Louis: “Sebastián Durón y la Música Moderna organística... Puede verse también el capítulo Oporto.

<sup>4</sup> *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, ed. Emilio Casares, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, vol. 1, p. 313.

<sup>5</sup> *Musici organici Iohannis Cabanilles. Opera omnia*, vol. 1, Higinio Anglés (ed.), Barcelona, Diputación Provincial, Biblioteca de Catalunya, 1927 (reed. 1983), p. LVII-LXII.

<sup>6</sup> ANGLÉS, Higinio y SUBIRÁ, José: *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Barcelona, CSIC, vol. 1, 1946, p. 295-312.

<sup>7</sup> ANGLÉS, Higinio: “La música española para órgano de los siglos XVI-XVII conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid”, *AnM*, XXI, 1966, pg. 141-146.

María Llorens en 1981<sup>8</sup>. Entre otros, también Maurice Esses se refiere a los manuscritos de Martín y Coll, revisando bibliografía y concordancias, en su trabajo sobre danzas y diferencias en España de 1992<sup>9</sup>.

Paralelamente, obras extraídas de estos manuscritos irían apareciendo en diversas colecciones antológicas, como las incluidas por el mismo Higinio Anglés en su *Antología de organistas españoles del siglo XVII*, publicada en cuatro volúmenes entre 1965 y 1968<sup>10</sup>, elaborados, al parecer, a partir del material catalogado y transcrito por la pianista Mercedes Llatas, colaboradora del Instituto Español de Musicología<sup>11</sup>. También, las editadas por Carlo Stella y Vittorio Vinay en 1976 y 1979<sup>12</sup>. Al mismo tiempo, Antonio Baciero seleccionaba algunas piezas de estos manuscritos para su *Nueva biblioteca española de música para teclado*, cuyos siete volúmenes aparecerían publicados entre 1978 y 1984<sup>13</sup>. Más tarde, Julián Sagasta daría a la imprenta una importante recopilación de piezas de los manuscritos de Martín y Coll en tres volúmenes que, bajo el título *Tonos de palacio y canciones comunes*, ven la luz sucesivamente entre 1984 y 1986<sup>14</sup>. También en 1986 apareció una antología de piezas del manuscrito M 1360 preparada por Sally Fortino para la editorial Universal<sup>15</sup>. La última aportación editorial de importancia es la de Genoveva Gálvez, quien publicó dos tomos bajo el título *Flores de música* en 2007, en los que se recoge mucho de lo que todavía entonces quedaba inédito en los manuscritos de Martín y Coll<sup>16</sup>.

Mención aparte merecen las tesis doctorales de Charles S. Blank, que se ocupó ya en 1961 de los tientos del manuscrito M 1358<sup>17</sup>, y Theodore McKinley Jennings, quien transcribió y estudió una importante cantidad de versos extraídos de los volúmenes M 1357 y M 1358 en 1967<sup>18</sup>. En la misma línea, el profesor Louis Jambou publicó en la revista *Tesoro Sacro Musical* de 1977, como complemento a sendos artículos

<sup>8</sup> LLORENS CISTERÓ, José María: "Literatura organística del s. XVII", en *Actas del I Congreso Nacional de Musicología*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Exma. Diputación Provincial de Zaragoza, 1981, p. 29-131.

<sup>9</sup> ESSES, Maurice: *Dances and instrumental differences in Spain during the 17th and early 18th centuries*, 3 vol., Pendragon Press, 1992.

<sup>10</sup> *Antología de organistas españoles del siglo XVII*, ed. Higinio Anglés, Barcelona, Diputación Provincial, Biblioteca Central, vol. 1, 1965, vol.2, 1966, vol. 3, 1967 y vol. 4, 1968.

<sup>11</sup> Según se desprende de una anotación en ANGLÉS, Higinio y SUBIRÁ, José: *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid...*, vol. 1, 1946, p. 299, repetida en ANGLÉS, Higinio: "La música española para órgano de los siglos XVI-XVII conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid..."

<sup>12</sup> *Musiche organistiche inedite del Barroco spagnolo*, ed. Carlo Stella y Vittorio Vinay, Milán, Edizioni Musicali Discantica, 1976 y *Composizioni inedite dai "Flores de música" di Antonio Martin y Coll*, ed. Carlo Stella y Vittorio Vinay, Milán, Edizioni Zerboni, 1979.

<sup>13</sup> *Nueva biblioteca española de música para teclado. Siglos XVI al XVIII*, ed. Antonio Baciero, Madrid, Unión Musical Española, 7 vol., 1978-1984.

<sup>14</sup> *Tonos de palacio y canciones comunes. Antonio Martín y Coll*, transcripción y estudio Julián Sagasta, Madrid, Unión Musical Española, vol. 1, 1984, vol. 2, 1985 y vol. 3, 1986.

<sup>15</sup> *Spanische Orgelmusik des 17. Jhdts. Aus der Sammlung "Huerto ameno de varias flores de música"*, ed. Sally Fortino, Viena, Universal, vol. 1, 1986 y vol. 2, 1987.

<sup>16</sup> *Flores de música*, ed. Genoveva Gálvez, 2 vol., Madrid, Academia de Arte e Historia de San Dámaso, Fidelio editorial, 2007.

<sup>17</sup> BLANK, Charles S.: *The tientos of the Coll Manuscript, volume II*, Master's thesis, School of Music, Indiana University, 1961.

<sup>18</sup> JENNINGS, Theodore McKinley: *A study of 503 versos in the first and second volumes of Antonio Martín y Coll's "Flores de música"*, Ph.D. Indiana University, Ann Arbor, UMI, 1967.

aparecidos el año anterior, diversas piezas del *Pensil deleitoso*, bajo atribución al maestro Andrés Lorente<sup>19</sup>.

Llegados a este punto, hay que decir que, aunque lo publicado hasta ahora es mucho, no por ello se puede dar por agotado el caudal de música e información que mana de los manuscritos de fray Antonio Martín y Coll. Así, por ejemplo, los volúmenes M 1359 y M 2267 apenas si han sido objeto de atención hasta ahora, ni desde el punto de vista editorial ni desde el punto de vista musicológico. El primero contiene una enorme cantidad de versos litúrgicos; el segundo, las obras “compuestas” por fray Antonio Martín y Coll.

Por otro lado, un problema común a casi todas las empresas editoriales reseñadas anteriormente es la concepción de los cinco manuscritos como un todo del que se procede a extraer las piezas de forma desordenada y casi aleatoria para su publicación. La excepción a esta regla es, por supuesto, el trabajo del profesor Jambou, centrado en la identificación y atribución de las piezas en cifra del manuscrito M 1358. Pero también, la edición completa de los tintos del volumen M 1360 realizada por Sally Fortino como *Diplomarbeit* en la Schola Cantorum Basiliensis en 1977<sup>20</sup>. Este trabajo permanece inédito en su forma original. Por desgracia, la edición comercial que la misma Sally Fortino preparó a partir de su trabajo, antes citada, volvería a ofrecer sólo una selección de ese repertorio, redistribuido en dos volúmenes, uno de ellos de piezas anónimas.

Esta política editorial algo errática nos impide todavía hoy en día poder tener una buena visión de conjunto de los manuscritos de Martín y Coll de cara a clarificar aspectos relacionados con su gestación, procedencia del material, proceso de copia, datación o funcionalidad del repertorio. El único trabajo realizado en esta dirección es, de nuevo, de Louis Jambou. Su artículo “Transmisión, evolución y transformaciones musicales en Martín y Coll”, ya citado, es un primer intento de bucear en las conexiones internas y externas de estos manuscritos y en los procesos de reelaboración de algunos de los materiales musicales que emplean, más allá de señalar meras concordancias entre fuentes. En otros casos, el propósito de un estudio sistemático tiene incluso un final fallido debido a un enfoque sesgado, como sucede con la tesis de Jennings, por ejemplo. Al seleccionar para su estudio sólo los versos (excluyendo los de himnos) de los volúmenes M 1357 y M 1358, ignora por completo las importantes conexiones entre éste y el M 1359 que luego comentaremos, de modo que sus conclusiones tienen, en mi opinión, un valor muy relativo y precisan ser revisadas por completo.

Otra vía de investigación muy descuidada hasta ahora es la del contexto musical en el que trabajó Martín y Coll. Esta laguna viene a cubrirla, aunque de manera muy parcial y provisional, Sandra Myers Brown, con un artículo sobre la música en el convento de San Francisco el Grande de Madrid aparecido en 2002<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> “Composiciones de [Andrés Lorente]”, ed. Louis Jambou, *TSM*, 1, 1977, p. 1-20, precedidas de JAMBOU, Louis: “Andrés Lorente, compositor. Essai d’identification de la tablature du ms. M.1358 de la Bibliothèque Nationale de Madrid”, *Melanges de la Casa de Velázquez*, XII, 1976, p. 251-69 y JAMBOU, Louis: “Andrés Lorente (1624-1703). Datos biográficos. Semblanza”, *TSM*, 3, 1976, p. 67-78.

<sup>20</sup> El original está depositado en la biblioteca de la Schola Cantorum Basiliensis, en Basel, Suiza. Dispongo de una copia de este trabajo desde 1990.

<sup>21</sup> MYERS BROWN, Sandra: “La música en San Francisco el Grande de Madrid. Documentación para una aproximación histórica (1581-1936)” (primera parte), *RMS*, XXV, 1, 2002, p. 89-128 y (segunda

Por fortuna, la Biblioteca Digital Hispánica ha puesto ya a disposición los volúmenes de la colección de fray Antonio Martín y Coll<sup>22</sup>, haciendo más accesible este importante material bibliográfico para la investigación.

## I.- Fray Antonio Martín y Coll en Alcalá y Madrid

Los escasos datos biográficos sobre fray Antonio Martín y Coll de los que disponemos emanan de los textos introductorios a su *Arte de canto llano* publicado en Madrid en 1714, cuya segunda edición, de 1719, dedicó a su protector, el padre fray Joseph Sanz<sup>23</sup>, y se completan con las aportaciones de Jambou, que facilita los datos de su partida de bautismo<sup>24</sup>.

Nacido en Reus a finales de 1671, fray Antonio Martín residió desde joven en el convento franciscano de San Diego de Alcalá de Henares. En esta ciudad se formó musicalmente, a instancias del citado fray Joseph Sanz, con Andrés Lorente (1624-1703), organista de la magistral de los Santos Justo y Pastor. Como organista del convento de San Diego, tuvo a su disposición el “celebrado órgano” allí construido por fray Joseph de Echevarría hacia 1674-5, al que nos hemos referido arriba. Siempre con el apoyo de fray Joseph Sanz, se trasladará al convento de San Francisco el Grande de Madrid, donde ejercerá como “organista mayor” hasta su muerte, acaecida después de 1734. Por las anotaciones de las portadas de sus manuscritos, se puede deducir que el traslado de fray Antonio a Madrid se produjo entre los años 1707 y 1708.

En Madrid, fray Antonio Martín estuvo en contacto directo con el ambiente musical de la corte del primer Borbón. Así, mantuvo una relación de amistad con Joseph Elías, organista de las Descalzas Reales desde junio de 1725, quien actuó como censor de la *Breve suma de todas las reglas del canto llano* de 1734<sup>25</sup>. También tuvo relación, sin duda, con Joseph de San Juan, maestro de capilla de la misma institución, y con Francisco Hernández Pla, maestro de capilla del convento de la Encarnación, ambos censores de la primera edición de su *Arte de canto llano*. Entre las personalidades musicales de su círculo madrileño se contarán también Joseph de Torres, organista de la Capilla Real, y Benito Bello de Torices, maestro de música del Colegio del Rey, que actúan como censores de la edición del *Arte de canto llano* de 1719.

Además, hubo otros organistas en el entorno de fray Antonio Martín, aparte de Andrés Lorente, Joseph Elías y Joseph de Torres. Así, en Alcalá, quizá pudo mantener contacto con fray Juan de Yçuria, organista del convento de San Diego<sup>26</sup>. En Madrid se encuentra

---

parte), *RMS*, XXV, 2, 2002, p. 363-87. Por lo demás, el artículo es bastante pobre en cuanto a datos del periodo que nos interesa (1700-1740).

<sup>22</sup> Son consultables a través del enlace: <http://bdh.bne.es/>

<sup>23</sup> MARTÍN Y COLL, fray Antonio: *Arte de canto llano y breve resumen de sus principales reglas, para cantores de choro*, Madrid, viuda de Juan García Infanzón, 1714; MARTÍN Y COLL, fray Antonio: *Arte de canto llano y breve resumen de sus principales reglas, para cantores de choro*, Madrid, Imprenta de Música por Bernardo Peralta, 1719.

<sup>24</sup> JAMBOU, Louis: “Transmisión, evolución y transformaciones musicales en Martín y Coll...”

<sup>25</sup> MARTÍN Y COLL, fray Antonio: *Breve suma de todas las reglas del canto llano y su explicación*, Madrid, 1734.

<sup>26</sup> Lo es, al menos, en 1669, cuando actúa junto a Andrés Lorente como visurador del órgano construido por Juan de Andueza para la iglesia de Santiago de la misma ciudad. JAMBOU, Louis: *Evolución del órgano español. Siglos XVI-XVIII*, Ethos música, Universidad de Oviedo, 1988, vol. 2, documento 198.

también Diego Xaraba y Bruna, organista de la Real Capilla desde 1677 hasta su muerte, ocurrida en 1716. El detalle es tanto más importante cuando sabemos que Xaraba es uno de los pocos autores identificados con certeza en la música recopilada por fray Antonio Martín y Coll

## II.- Organos para fray Antonio Martín en Alcalá y Madrid

Las características del órgano de San Diego de Alcalá que tañó fray Antonio Martín y Coll pueden ser deducidas a partir del contrato que su constructor, fray Joseph de Echevarría, suscribió en 1686 para la construcción de otro instrumento para la iglesia parroquial de Santa María de Tolosa<sup>27</sup> (tabla 1):

Tabla 1. Organo del convento de San Diego de Alcalá de Henares, fray Joseph de Echevarría, ca. 1674-5	
Mano izquierda	Mano derecha
Flautado de 26	Flautado de 26
Flautado de 13	Flautado de 13
Octava	Octava
Docena clara	Docena clara
Quincena	Quincena
Decinovenia	Decinovenia
Compuestas de lleno IV	Compuestas de lleno IV
Zímbala IV con 3ª	Zímbala IV con 3ª
Sobrezímbala III con 3ª	Sobrezímbala III con 3ª
Cascabeles “de cañutería” III	Cascabeles “de cañutería” III
Flautado tapado	Flautado tapado
Flautado en quinta “muy suave”	Flautado en quinta “muy suave”
Nasarte mayor en 12ª	Nasarte mayor en 12ª
Nasarte mediano en 15ª	Nasarte mediano en 15ª
Nasarte menor en 19ª	Nasarte menor en 19ª
Tolosana o churumbela (nasarte 17ª)	Tolosana o churumbela (nasarte 17ª)
Clarón (IV?)	Clarón (IV?)
Flautado en eco “muy suspenso”	Flautado en eco “muy suspenso”
	Corneta Real y Corneta en eco
	Clarines en eco
Tromperas reales	Tromperas reales
Dulzainas en fachada	Dulzainas en fachada
Orlos “dulces,... como zítara o clavicordio”	Orlos “dulces,...como zítara o clavicordio”
Bajoncillo	Trompeta mayor (de 26)
Voz humana	Voz humana
	Clarín en fachada
Atabales	
Tambores	
Gaita	
Cascabeles de rueda	
Ocho contras enganchadas al manual	

<sup>27</sup> DONOSTIA, Padre José Antonio de: “El órgano de Tolosa (Guipúzcoa), del año 1686”, *AnM*, X, 1955, p. 121-36, de donde proceden las referencias documentales que siguen. Sobre el mismo instrumento, JAMBOU, Louis: “Sebastián Durón y la Música Moderna organística...”



Las dimensiones del instrumento, sobre *flautado de 26 palmos*, y sus novedades son verdaderamente notables. Destaca fray Joseph de Echevarría la presencia del conjunto de *nasartes más tolosana y clarón*, registros con los que

“...se forma un lleno bien particular por no parecerse en nada al lleno principal que llevan los órganos, el cual lleno es muy acornetado, y es más alabado que lo restante que tiene el órgano por lo extraordinario, y se executan otras muchas misturas con dichos registros”.

Otra novedad destacada es la presencia de un *flautado en eco*, que actúa sobre todo el teclado y no sólo para la mano derecha como es habitual en otros órganos<sup>28</sup>, además de ecos de *clarín* y de *corneta*. Pero, sobre todo, llama la atención que todos los registros actúen sobre un teclado único, cuya extensión resulta excepcional, con 58 teclas:

“Cuando fuí llamado al convento del glorioso San Diego de Alcalá de Henares, puse por ejecución en el órgano de dicho convento a que llevase un teclado con las circunstancias que pide la música, y son en número cincuenta y ocho. Que éstas las necesita si es que ha de quedar con la perfección debida”.

Aún en otro informe de fray Joseph de Echevarría para la catedral de Logroño, de los años 1683-84, se refiere a este órgano de Alcalá, con su teclado de cincuenta y ocho puntos:

“Acabada esta obra [en la catedral de Calahorra], fui al combento de San Diego de Alcalá, donde fue la ejecución maior, por tener tres géneros de ecos y estos en todo el teclado, con ser así es de cincuenta y ocho teclas, con otras muchas nobedades que están ejecutadas en dicho órgano, que me parece no se ignora”<sup>29</sup>.

En el mismo documento, fray Joseph de Echevarría no deja dudas sobre la naturaleza de esas teclas añadidas como subsemitonos:

“Además se an de añadir al dicho teclado otras tres teclas en los tres elamis negros, las cuales negras an de ser partidas. Estas tres que añaden son sostenidas de delasolre, las cuales sirven para el tercer tono ya que no lleba otras además de las dichas para todo género de Música, en particular el género cromático según oi se compone”.

Por su parte, las especificaciones para el órgano del convento de la Descalzas Reales de Madrid que realiza el mismo fray José de Echevarría indican que al teclado del instrumento, al parecer en todo semejante al de Alcalá, “se añaden ocho teclas, de forma que no falten las posturas de todo género de acompañamientos, pues sin las dichas teclas es muy difícil por la falta que hacen según los tres géneros de música que oy se practican en la composición, con que todo está cabal”<sup>30</sup>.

Más detalles sobre los teclados de los órganos de Alcalá, de Tolosa y de las Descalzas Reales quedan aclarados gracias, precisamente, a las instrucciones contenidas en el

<sup>28</sup> “Y se advierte que el flautado del eco está gradatim en todo el teclado, que es muy de estimar, pues en otros órganos en ejecución de dichos ecos sólo me he contentado sean muchos registros altos (esto es) la mitad del teclado”.

<sup>29</sup> Informe de fray Joseph de Echevarría para la construcción de un órgano en la catedral de Logroño, 1683-84 (Archivo Histórico Provincial de Logroño, legajo 928, fol. 34), publicado en BARRERO BALANDRÓN, José María y DE GRAAF, Gerard A.C.: *El órgano de Santa Marina la Real de León...*, p. 229-31.

<sup>30</sup> JAMBOU, Louis: “Sebastián Durón y la Música Moderna organística”...

“Modo de templar el órgano, clavicordio y arpa” que se incluyó al final del *Ramillete oloroso* de fray Antonio Martín y Coll (M 2267)<sup>31</sup>. En este documento excepcional se describe con mucha precisión la forma de realizar un temperamento de tipo mesotónico, ampliado mediante subsemitonos para las notas ab/g# y d#/eb más db/c# y a#/b, además del extraordinario “elami blanco sobre el sostenido” de Csolfaut<sup>32</sup>. Con estas indicaciones, las cincuenta y ocho teclas del teclado del órgano de San Diego de Alcalá habrían podido corresponder a:

- 45 teclas ordinarias, C-c''' con octava corta, lo que garantiza su uso como teclado ordinario;
- F# y G# en la octava grave, como subsemitonos;
- D# y Ab como subsemitonos en todas las octavas (d#, d#', d#'' y ab, ab' y ab'')
- Db grave y agudo (db y db') o agudo y sobreagudo (db' y db''), como subsemitonos sobre la tecla C#;
- A# agudo y sobreagudo (a# y a#'), como subsemitonos sobre la tecla B;
- E# agudo (e#') como tecla enharmónica “blanca” entre las teclas diatónicas *mi* y *fa* (figura 1):

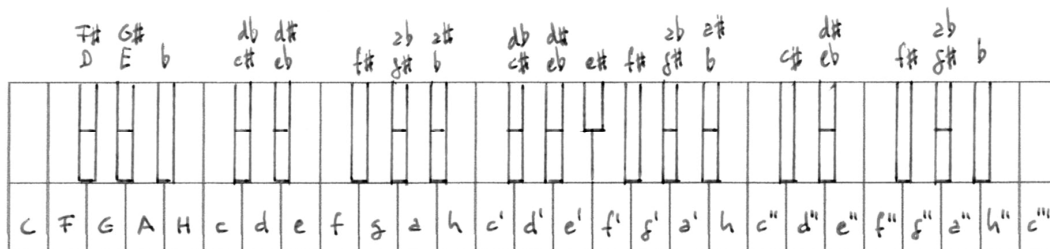


Fig. 1: Disposición hipotética del teclado del órgano construido por fray Joseph de Echevarría en el Convento de San Diego de Alcalá.

La incorporación de estos subsemitonos responde a una opinión de Fray Joseph de Echevarría, quien consideró “ser muy importante que los órganos estuviesen bien cavales [en cuanto a la afinación] por todo género de acompañamientos (sin suplefaltas)”. Pero, sin duda, también a un requisito de la práctica de las capillas de música de su tiempo que habría obligado, incluso, a la incorporación de cuerdas adicionales en las harpas dobles, según testimonio del propio fray Joseph de Echevarría en el proyecto para Tolosa de 1686:

“[...] y además los arpistas que asisten a las capillas reales han añadido más cuerdas, después de haber palpado y visto la curiosidad con necesidad para dicha ejecución”<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> Sobre este documento, véase parte II, apartado IV.4.5.

<sup>32</sup> Véase parte II, apartado IV.4.5.

<sup>33</sup> DONOSTIA, Padre José Antonio de: “El órgano de Tolosa... Sobre esta cuestión, véase parte II, apartado IV, especialmente, IV.4.5 y capítulo Huete, apartado IV.1.3.

En la iglesia magistral de los Santos Justo y Pastor de Alcalá, Andrés Lorente también disfrutó de un órgano con subsemitonos para D# y Ab, el construido por Juan de Andueza en 1670, según el laudatorio testimonio que incluyó en *El porqué de la música* de 1672:

“No trato en este volumen de los inventores de los demás instrumentos, por quanto van puestos en mi *Libro de órgano*, donde el curioso podrá ver la multitud de instrumentos, que ha avido, y ay; donde trato de ellos en común, y en particular (por admiración) de el órgano célebre, que el año passado de 1670, hizo (a los veinte y un años de su edad) Don Ioan de Andueza, natural de la Villa de Lerín (en el Reyno de Navarra) en la iglesia Magistral de San Justo y San Pastor, de la muy Noble Villa de Alcalá de Henares, de quien soy indigno prebendado, que por lo numeroso de instrumentos, y la suma perfección de todos ellos, por la magnitud, y hermosura de su fábrica, por lo particular de sus ecos, por las teclas añadidas sobre lo común de los demás órganos (aviendo puesto sostenidos de Delasolre, y bemoles de Alamire) por lo nivelado, lo igual, y lo dulce de sus voces, y por otras muchas particularidades, que en él se admiran (que dexamos al silencio) se ha llevado debidamente el común aplauso, y particular, siendo de todos aclamado (y en especial de los que más presumir pueden en el Arte) por el Fenix de los Organos, aviendo ocasionado, y hecho sus primores, poner, y sepultar en el olvido, las dilatadas noticias, que en repetidos aplausos, en los pretéritos, y presentes siglos, han gozado unos, y otros órganos, en los Reynos de dentro, y fuera de nuestra España, sirviendo éste repetido, y más plausible instrumento, con otros muchos, que en breve tiempo (no con menos acierto, como lo publican sus aplausos) ha fabricado, de admiración a todo racional viviente, pareciendo en él aver dado de sí el Arte todo lo que pudo, y por aver en lo tierno de sus años sacado a luz (parto de su propio ingenio) instrumento tan ajustado (con tantas novedades) a los primores que se admiran en el Arte, siendo, a pesar de la mordiente embidia, de todos aplaudido, por hallarse juntamente en él, lo sonoro, lo dulce, lo armonioso, y lo perfecto, prorumpiendo (ya con admiración) en debidas aclamaciones, la ruidosa Fama, *Non, non, non plus ultra*”<sup>34</sup>.

Nótese que el detalle de la presencia de subsemitonos en ambos instrumentos tendrá gran importancia a la hora de valorar la cifra del manuscrito *Pensil deleitoso* y la atribución de su repertorio a Andrés Lorente, tal como pretende Jambou<sup>35</sup>.

También en Alcalá, José de Andueza había construido un órgano para la iglesia de Santiago en 1669, obra para la que actuaron como examinadores el propio Andrés Lorente y fray Juan de Yçuria, organista del convento de San Diego<sup>36</sup>, ya citado.

En Madrid, la presencia de los mismos Juan de Andueza y fray Joseph de Echevarría, junto a otros organeros de su círculo familiar y profesional, llevaría a la rápida renovación del *instrumentarium* de la ciudad a partir del último cuarto del siglo XVII, por medio de la incorporación de *clarines* y *ecos* y la eventual aparición de subsemitonos en los instrumentos más relevantes, tal como intento presentar de forma resumida en la tabla 2<sup>37</sup>.

<sup>34</sup> LORENTE, Andrés: *El porqué de la música, en que se contiene las quatro artes de ella, canto llano, canto de órgano, contrapunto, y composición*, Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672, libro segundo, capítulo 42, Preguntas que haze el philósofo, tocantes a la Música, y al fin de él se da noticia del célebre órgano de la Magistral de Alcalá, p. 217-8.

<sup>35</sup> JAMBOU, Louis: “Andrés Lorente, compositor. Essai d’identification de la tablature du ms. M.1358...”

<sup>36</sup> JAMBOU, Louis: *Evolución del órgano español...*, vol. 2, documento 198.

<sup>37</sup> La tabla se elabora a partir, sobre todo, de BARRERO BALANDRÓN, José María y DE GRAAF, Gerard A.C.: *El órgano de Santa Marina la Real...*; JAMBOU, Louis: “Aproximación a una geografía de la “música moderna” organística...” y JAMBOU, Louis: *Evolución del órgano español...* El proceso de renovación de finales del siglo XVII y principios del XVIII debió ser muy semejante al ocurrido justo un siglo antes, cuando se incorporan al panorama madrileño los instrumentos de corte “flamenco” traídos y

Tabla 2. Organos en Madrid a partir de 1675			
Año	Lugar	Organero	Novedades
1674	Torrelaguna	Juan de Andueza	Sin clarines ni ecos
1675	Capilla Real	Juan de Andueza	Reforma, al parecer sin clarines ni ecos.
1678?	Madrid, Carmelitas Descalzos	fray Joseph de Echevarría	Clarines, por segunda vez, después de San Diego de Alcalá
1680	Madrid, Descalzas Reales	fray Joseph de Echevarría Ventura Echevarría Antonio Echevarría	Clarines, por tercera vez. Subsemitonos, 58 teclas.
1683	Madrid, Trinidad	Juan de Andueza	2 teclados, con “tres teclas más de lo común” (subsemitonos?). Clarín delante, thenor de baxoncillos, chirimía delante, corneta inglesa en todo el teclado. Con parecer de fray Martín García de Olagüe.
1684	Leganés, San Salvador	Ventura Echevarría	¿?
1686	Madrid, Santa Cruz	Juan de Andueza	¿?
1688	Madrid, San Francisco	Diego de Mora	Clarines (y ecos en 1695)
1695	Madrid, San Felipe	Domingo Mendoza	Clarines y ecos
1696	Madrid, Bernardas	Pedro Liborna Echevarría	Sin clarines ni ecos
1696-1704	El Escorial, monasterio	Pedro Liborna Echevarría	Reforma de los cuatro órganos de Brebos. Clarines y ecos
1704	El Escorial, parroquia	Pedro Liborna Echevarría	Clarines
1706	Madrid, San Sebastián	Domingo Mendoza	Ecos y clarines
1719	Capilla Real	Pedro Liborna Echevarría	¿reforma?
1725	Madrid, Comendadoras	Pedro Manuel Echevarría	Clarines
1728	Madrid, Monte de Piedad	Pedro Manuel Echevarría	Realejo, actualmente en Museo Arqueológico Nacional
1735?	Madrid, Capuchinos	Pedro Manuel Echevarría	¿?
1736	Ciempozuelos	Pedro Manuel Echevarría	¿?
1737	Valdemoro	Pedro Manuel Echevarría	Clarines y ecos

Entre todas estas obras, destacaré, para lo que aquí nos interesa, la intervención de Diego de Mora en el órgano del convento de San Francisco el Grande, realizada en 1688 por un precio de 3.350 reales. Por el documento publicado por Jambou<sup>38</sup>, sabemos que se trata de la renovación de un órgano anterior, haciendo un nuevo secreto en disposición cromática<sup>39</sup>, fuelles y teclado. Éste, de 42 puntos ordinarios, “ha de ser guarnecido de hueso y los vemoles embutidos de palo santo, évano y marfil y violeta con su lonja en medio”. En cuanto a la composición de registros, se realiza una ampliación de la lengüetería sobre la base de lo existente y se añaden dos hileras a la corneta. No se citan más detalles en cuanto a los registros de lleno del órgano, que serían, sin duda, los habituales (tabla 3):

---

construïdos por Brebos. Sobre esta cuestión: CEA GALÁN, Andrés: “*Audire, tangere, mirari*: Organos para Cabezón en Flandes y España”, (en prensa).

<sup>38</sup> JAMBOU, Louis: *Evolución del órgano español...*, vol.2, documento 221.

<sup>39</sup> Es lo habitual en instrumentos de escuela castellana, al menos desde la segunda mitad del siglo XVII. La expresión “la trompeta y chirimía se ha de poner seguida para poder mejor templarlas” indica, sin duda, que el órgano antiguo disponía de un secreto por tercetas, al estilo de finales del siglo XVI o principios del XVII.

Tabla 3. Organo de San Francisco el Grande, Madrid. Reforma de Diego de Mora, 1688	
Antes de 1688	Después de 1688
Corneta V	Corneta ynglesa VII
Trompeta	Trompeta “seguida”
Chirimía	Chirimía “seguida”
	Clarín “puesto en artillería”
	Dulzainas, “todo entero”

Sandra Myers Brown, atribuye a fray Estevan de Lorea la incorporación en este órgano de “un registro nuevo de ecos de los clarines” por valor de ochocientos reales, según documentos de 1695<sup>40</sup>. Todavía hacia 1730, se documentan diversas reparaciones en la caja del instrumento, que es dorada y jaspeada en ese momento<sup>41</sup>, lo que quizás es indicativo de la realización de otras intervenciones en la parte instrumental que, de momento, no pueden ser documentadas.

Así, se supone que, si no hubo intervenciones posteriores a las de 1688 y 1695, éste sería el instrumento tañido por fray Antonio Martín y Coll desde su llegada a Madrid, desde luego muy inferior en dimensiones y recursos a los que conoció en Alcalá.

### III.- Los manuscritos de Martín y Coll en la Biblioteca Nacional

Cinco son los volúmenes manuscritos relacionados con fray Antonio Martín y Coll que han llegado a nuestros días, custodiados en la Biblioteca Nacional de España en Madrid. Sus títulos, por orden de signatura y fecha, rezan como sigue:

- M 1357 *Flores de Música. Obras y versos de varios organistas escriptas por Fray Antonio Martín Coll, organista de San Diego de Alcalá. Año de 1706.*
- M 1358 *Pensil deleitoso de suabes flores de mússica recogidas de varios organistas por F. Antonio Martín, organista de S. Diego de la ciudad de Alcalá. Año 1707. Estevan de Yusta Calvo.*
- M 1359 *Huerto ameno de varias flores de música recogidas de muchos organistas por Fray Antonio Martín. Año 1708.*
- M 1360 *Huerto ameno de varias flores de música recogidas de varios organistas por Fray Antonio Martín. Año 1709. Estevan de Yusta Calvo.*
- M 2267 *Ramillete oloroso, suaves flores de mússica para órgano compuestas por fray Antonio Martyn. Año 1709.*

Los cinco volúmenes exhiben en sus portadas escudos de la Orden franciscana (ilustración 1), lo que no deja duda sobre su adscripción y procedencia. Las fechas anotadas en la portada de cada manuscrito, que se suponen las de copia, cubren el periodo 1706-1709 y se sitúan, por tanto, en los momentos inmediatamente anteriores y posteriores al traslado de fray Antonio Martín a Madrid.

En mi opinión, hay que considerar el quinto volumen de la colección separadamente, no sólo por ser el único que contiene obras “compuestas por fray Antonio Martyn”, sino

<sup>40</sup> MYERS BROWN, Sandra: “La música en San Francisco el Grande de Madrid...”

<sup>41</sup> MYERS BROWN, Sandra: “La música en San Francisco el Grande de Madrid...”

por su tamaño más pequeño, de 20'5 x 15 cm frente a los 29'5 x 20'5 cm que presentan los restantes<sup>42</sup>. Además, los cuatro primeros volúmenes lucen semejante encuadernación antigua en piel, mientras el último está encuadernado en pergamino. Por otra parte, el tejuelo del M 1360 deja entender que los cuatro volúmenes mayores se encuadernaron como un conjunto de cuatro tomos, bajo título único y numeración continua, aunque “Flores de la música” sólo correspondiese, en principio, el título de la portada del primer volumen.

A pesar de eso, el M 1358 presenta dos secciones claramente diferenciadas, una en cifra y otra, como el resto de los volúmenes, en notación de partitura para teclado sobre dos pentagramas, la más antigua del género conocida en el ámbito hispano. Esta circunstancia denota que M 1358 es fruto de la encuadernación conjunta de dos manuscritos de diverso formato y procedencia. La unión de ambas fuentes se realizó antes de numerar el volumen y antes de la confección de su índice, ya que recoge las “obras y versos” de ambas secciones del manuscrito.

Además, conviene considerar que M 1357 está claramente copiado por la misma mano que M 2267, mientras el resto de volúmenes la música es obra de otra mano o, al menos, resultado de la utilización de una pluma completamente distinta, de trazo más grueso y firme. Curiosamente, según los títulos de las portadas, las obras de M 1357 fueron “escritas” y las del M 2267 fueron “compuestas” por fray Antonio Martín y Coll, mientras en los otros tres volúmenes se las considera sólo “recogidas de varios organistas”. Como en dos de estos ejemplares (M 1358 y M 1360) figura el nombre de “Estevan de Yusta Calvo”, es posible que este personaje, aún no identificado, hubiese tenido un papel como copista, si no como destinatario o propietario de los volúmenes. En cualquier caso, al firmar también en el colofón de M 1360, creo que no se le puede considerar sólo como responsable de la iluminación de las portadas. Un elemento más de congruencia en este sentido viene del hecho de que los suyos son los únicos manuscritos que aparecen foliados y no paginados. Digamos, finalmente, que el trazo de tipo grueso aparece también fugazmente en las páginas 115 y 116 de M 1357, así como, quizá, en los folios finales de M 2267. En cambio, el trazo ligero es característico de la parte en cifra de M 1358, a la que me referiré enseguida como M 1358a para diferenciarla del resto del manuscrito, nombrado como M1358b. Para mayor claridad, todos estos detalles se resumen en la tabla 4:

Tabla 4. Manuscritos de fray Antonio Martín y Coll. Descriptivo.					
Signatura	M 1357	M 1358	M 1359	M 1360	M 2267
Título	Flores de música	Pensil deleitoso	Huerto ameno	Huerto ameno	Ramillote oloroso
Obras	escritas	recogidas	recogidas	recogidas	compuestas
Medidas	29'5 x 20'5	29'5 x 20'5	29'5 x 20'5	29'5 x 20'5	20'5 x 15
Encuadernación	piel	piel	piel	piel	pergamino
Tejuelo	Flores de la música	(ilegible)	Flores de la música III (¿?)	Flores de la música T. IV.	Coll. Ramillote de música
Orla		policroma	policroma	policroma	policroma
Portada		Estevan de Yusta Calvo		Estevan Yusta Calvo	
Colofón				Estevan Yusta	
Caligrafía	finá, excepto p. 115-116	M 1358a: fina M 1358b: gruesa	gruesa	gruesa	finá, ¿excepto páginas finales?
Paginación	382 p.	186 fol.	612 p.	245 fol.	410 p. (a lápiz)

<sup>42</sup> Tomo las medidas de ANGLÉS, Higinio y SUBIRÁ, José: *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid...*, vol. 1, p. 295-312.

Destaquemos que M 1360 lleva una anotación en los folios iniciales ya apuntada por Anglés y Subirá<sup>43</sup> pero que, hasta donde llega mi conocimiento, no ha sido comentada hasta ahora:

“Al ilustre compositor Barbieri en prueba de afecto su servidor y amigo, S. de Soto [rúbrica]. Labra, 26 de mayo de 1866”.

Se trata de un autógrafo de don Sebastián de Soto y Cortés (o de Soto Posadas y Cortés Llanos), nacido en 1833 y muerto en 1915. Era hijo de don Felipe de Soto Posadas, de quien heredó no sólo su rica biblioteca y una colección de antigüedades reunidas en su casona de Labra, en el concejo de Cangas de Onís (Asturias), sino la misma afición por las antigüedades, las curiosidades y los libros<sup>44</sup>. Por cartas a Francisco Asenjo Barbieri<sup>45</sup>, se deduce que éste había ya preguntado a don Felipe de Soto Posadas por los fondos musicales de su biblioteca en 1863, sin obtener respuesta concreta. Es su hijo Sebastián quien ofrecerá a Barbieri, por misiva del 26 de abril de 1866, una lista de seis títulos como botón de muestra de lo guardado entre sus fondos. En ese listado figura, en efecto, una ficha descriptiva del *Huerto ameno de varias flores de música* de 1709:

“*Huerto ameno de varias flores de música recogidas de varios organistas*, por Fr. Antonio Martín, año de 1709. Esteban Justa Calvo.- Ms. en folio de 243 folios numerados y 2 sin numeración, que contienen el índice. Según éste consta el libro de 15 obras del 1º, 2º, 3º etc. tomos y 36 obras de música alegre y ligera; se halla perfectamente conservado”<sup>46</sup>.

Barbieri debió manifestar enseguida interés por el volumen en carta a Soto que no conocemos, a la que éste parece responder enviando el ejemplar dedicado inmediatamente. Finalmente, en mayo de 1868, Barbieri tuvo acceso a las fichas catalográficas de la biblioteca de Soto Posada, que copia para su uso:

“Estas son las papeletas de los libros de música de la biblioteca de Soto Posadas, que hoy posee su hijo don Sebastián de Soto, en su casa de Labra en Asturias, Cangas de Onís. Dichas papeletas son copia fiel de las originales que me dio el mismo Soto en mayo de 1868. Barbieri [rubricado]”<sup>47</sup>.

En el listado no figura el volumen *Huerto ameno de varias flores de música* de 1709, ya en manos de Barbieri.

<sup>43</sup> ANGLÉS, Higinio y SUBIRÁ, José: *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid...*, vol. 1, p. 307.

<sup>44</sup> Véase la necrológica de CANELLA Y SECADES, Fermín: “D. Sebastián de Soto y Cortés (Recuerdos familiares)”, *El Orden*, Cangas de Onís, Año II, número 77, 20 de junio de 1915. La biblioteca de Soto y Cortés puede considerarse “la biblioteca privada más importante de la Asturias del siglo XIX y de los primeros años del XX”, según RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, Ramón: “Dos bibliófilos asturianos del siglo XIX: Felipe de Soto Posada y Sebastián de Soto y Cortés”, *Aabadom*, enero-junio 2003, p. 74-5. A la muerte de Sebastián de Soto, en 1915, la biblioteca fue adquirida por Roque Pidal, y en 1935 por la Universidad de Oviedo. La colección de arqueología y antigüedades se conserva en el Museo Arqueológico de Asturias. Agradezco a Angeles Llavona, de la Biblioteca de la Universidad de Oviedo, la información sobre los fondos de Soto Posada todavía allí custodiados.

<sup>45</sup> *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos...*, vol. 2, cartas nº 3012-3015.

<sup>46</sup> Los otros cinco libros señalados por Sebastián de Soto eran el *Arte breve y compendiosa* de Andrés Muñoz de Montserrat (Valencia, 1614), el *Nuevo modo de cifra* de Doizi de Velasco (Nápoles, 1640), la *Musurgia universalis* de Athanasius Kircher (Roma, 1650), el *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* de Santiago de Murcia (1714) y el *Lazarillo Vizcargui* en manuscrito fechado en Madrid en 1814.

<sup>47</sup> Papeles Barbieri, Mss. 14.068. *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos...*, vol. 1 p. 521.

De momento, no es posible saber si los otros volúmenes de la colección de Martín y Coll llegaron a manos de Barbieri al mismo tiempo y por el mismo cauce que éste, pero creo que está claro que al menos el *Huerto ameno* pasó por Asturias antes de “volver” a Madrid en 1866<sup>48</sup>.

Al final del volumen M 1358 encontramos también un billete, en cuartilla aparte, sin fecha y con interlocutores no identificados por completo:

“Amigo Antonio y Señor, rezivo la de VM<sup>d</sup> alegrándome de su perfecta salud, y ofrezco la mía a su disposición. Siento mucho el que no se aya logrado venir el chorista, lo uno por ser del gusto y aprobación de VM<sup>d</sup>, lo otro por la mucha falta que nos haze, pues desdize mucho en el templo de esta reyna el faltar el órgano para sus más devotos cultos. Pero está de Dios que siempre a los pobres a de tocar el mochuelo. Si Dios nos da vida hasta el capítulo y nos dejan en esta ocupación, haremos el empeño. Es quanto se me ofrece cansar a VM<sup>d</sup>, cuya vida guarde Dios los muchos años que deseo. Oy día de la Magdalena. Siempre amigo y servidor. Estremera [rúbrica]. A mi hermano Alonsico, mis memorias”.

Parece que se puede deducir que quien envía la nota, un tal Estremera<sup>49</sup>, es miembro con cargo de una comunidad monástica y que se queja de la falta de organista para los cultos “en el templo de esta reyna”, que queda igualmente sin identificar. Con estos datos no resulta siquiera posible determinar la relación del texto con el manuscrito M 1358.

El volumen M 1357 presenta también algunas anotaciones de interés. Por un lado, una inscripción mutilada que no permite interpretación, pero que nos remite, con certeza, al ámbito monacal: “A mi P<sup>e</sup> fr... mo deseo pu... conv<sup>o</sup> del A...”. Por otro lado, en las páginas finales, aparece un texto que descifro como “ARV g de mynisterios” y que interpreto como “Archivo general de ministerios” que, quizá, hace referencia a su depósito en dependencias oficiales tras la Desamortización. A este respecto, no hay que olvidar que el fondo documental del convento de San Francisco el Grande de Madrid se conserva actualmente en la sección “Obra Pía de los Santos Lugares de Jerusalén” del Ministerio de Asuntos Exteriores en Madrid<sup>50</sup>.

En otro orden de cosas, conviene que destaquemos el problema añadido que se presenta a la hora de identificar el orden en el que se deben considerar los cuatro volúmenes grandes, así como sus respectivos títulos. Una anotación en la página 483 del M 1359 reza:

“Para Gloria. V[erso] 6. Lo que resta de esta misa [de 4º tono] se hallará en el tomo 1 Flores de la música, fol. 160 162”.

En efecto, en el folio 160 de M 1358, en el número 21 de la serie de versos de cuarto tono, se lee, “para Gloria doble”. Más tarde, en el verso 29 copiado en el folio 161v, se escribe: “para otra Gloria”<sup>51</sup>. Como los folios o páginas 160-2 de los volúmenes M 1357

<sup>48</sup> Queda por aclarar si la signatura antigua J-1ª-23 que presenta el volumen se refiere a su ubicación en la biblioteca de Soto Posadas.

<sup>49</sup> Como mera conjetura, ¿podría tratarse del franciscano fray Vicente de Estremera (1716-1778)?

<sup>50</sup> Tal como lo apunta Sandra Myers Brown en su artículo citado. Queda por aclarar si la signatura antigua LVI-3 tiene correspondencia en ese archivo ministerial.

<sup>51</sup> Los versos “para Gloria doble” comienzan en el número 21 de la serie de versos de cuarto tono de este manuscrito.



y M 1360 no contienen versos, cabe deducir que el tomo primero de las “Flores de la música” al que se refiere la anotación en M 1359 es el *Huerto ameno* M 1358.

Hay que confesar que todos estos detalles no hacen, por una parte, sino complicar la interpretación de los manuscritos de Martín y Coll en su integridad. Pero, por otro lado, creo que aclaran diversos aspectos esenciales sobre el conjunto. Así, los volúmenes M 1358b y M 1359 quedan íntimamente relacionados entre sí y éstos, a su vez, se relacionan con M 1360 por la figura de Esteban Yusta y por el tipo caligráfico. Mientras tanto, el volumen M 1357 se relaciona mejor con M 2267, tanto en términos de grafía como de contenidos, según se dirá, y podría haber tenido incluso un “itinerario vital” diferente al de los otros tres volúmenes. Por último, quedan dudas sobre la autenticidad tanto de los títulos asignados a cada volumen como de las fechas que figuran en cada portada, elementos que se tomaron como única referencia para la ordenación de los volúmenes y para la asignación de firmas por parte de la Biblioteca Nacional de España. En realidad, la situación actual parece diferir bastante con respecto a las primeras intenciones del compilador.

### III.1.- Contenidos

Sigue un comentario sobre el contenido de los cinco volúmenes de la colección, no con el ánimo de ser exhaustivo, sino de situar correctamente el *Pensil deleitoso* en el conjunto. Los manuscritos no se presentarán aquí en orden de signatura, sino agrupados por “tipos”. Se discuten primero aspectos de M 1357 y M 2267. Luego, de M 1359 y M 1358b más M 1360. La parte en cifra de M 1358a, que nos interesa especialmente, queda en último lugar y recibe mayor atención.

Para una aproximación general a la distribución del repertorio por géneros en los cinco volúmenes de la colección, puede usarse como referencia el cuadro que presento en la tabla 5.

Tabla 5. Manuscritos de fray Antonio Martín y Coll. Contenidos.					
M 1357	M 1358 <sup>a</sup>	M 1358b	M 1359	M 1360	M 2267
Obras y versos	Fabordones		Fabordones	Tientos llenos (fol. 1-185v)	Series de versos y obras
	Versos (1 <sup>o</sup> -8 <sup>o</sup> tono)	Versos (1 <sup>o</sup> -8 <sup>o</sup> tono)	Versos (1 <sup>o</sup> -8 <sup>o</sup> tono)	Violín y órgano	
	Tientos llenos y medios registros		Versos para misas (1 <sup>o</sup> -4 <sup>o</sup> tono)	Canciones y diferencias	
	Pangelinguas y Ave maris stella		Pangelinguas	Minuetes al violín	
	Versos (1 <sup>o</sup> a 8 <sup>o</sup> tono)		Canciones comunes		
	Versos para himnos				
	Tonos de palacio				
1680-1710	1670-1700	1620-1680	1620-1680	1620-1680 y 1680-1710	1700-1710

Para un índice de contenidos detallado, véanse los trabajos de Anglés, Subirá y Llorens ya citados al principio. Para las concordancias que se citen conviene acudir, además, a los trabajos de Uthental, Esses y Rusell<sup>52</sup>. Para cada manuscrito se ofrece sólo una referencia general a las ediciones disponibles, que son las citadas en cabeza de ese artículo.

### III.1.1.- Flores de música (M 1357)

El título del volumen, *Flores de música. Obras y versos de varios organistas*, responde perfectamente al contenido, ya que recoge, en efecto, versos y obras variadas de diversos autores. Desgraciadamente, el copista sólo identifica a Xaraba y al violinista de la Real Capilla Francisco Paulo Capocio (activo en torno a 1680)<sup>53</sup> como autores de sendas obras del manuscrito. Ciertas concordancias con otras fuentes sirven para identificar también a Andrés de Sola como uno de aquellos “varios organistas” cuyas obras copió fray Antonio, pero el resto de piezas se presenta como una cantidad ingente de música de autor anónimo<sup>54</sup>.

No obstante, a diferencia de lo que ocurre con los otros volúmenes copiados por fray Antonio Martín y Coll, el manuscrito M 1357, como el M 2267, contiene casi en exclusiva piezas en el estilo moderno relacionado con *ecos* y *clarines*. La datación de la música corresponde, por tanto, a grandes rasgos, al periodo 1680-1710, con dos canales principales de procedencia que se intuyen a partir de las atribuciones a Xaraba, Capocio y Sola: la escuela zaragozana por una lado y la Real Capilla por otro. Ambos círculos musicales encuentran diversos puntos de confluencia precisamente en el entorno madrileño en torno a esas fechas.

Uno de esos puntos de confluencia lo definen Diego y Francisco Xaraba, sobrinos y discípulos de Pablo Bruna, “el ciego de Daroca”. Diego Xaraba ingresa como organista de la Real Capilla en 1677, siendo también “maestro de clavicordio de la reina reinante”. Aquí permanece hasta su muerte en 1716<sup>55</sup>. Francisco, había sucedido a su tío como organista en Daroca, pasó por la colegial de Pastrana en 1680 a 1686 y llega a la Real Capilla en 1687, aunque muere poco más tarde, de nuevo en Pastrana, en 1690<sup>56</sup>.

<sup>52</sup> UTTENTHAL, Lars Otto: “Nuevos descubrimientos en el ms. 1577 de la Biblioteca Municipal de Oporto”, *NASS*, XIV, 1, p. 173-211; ESSES, Maurice: *Dances and instrumental diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries*, 3 vol., Pendragon Press, 1992; RUSSELL, Craigh H.: “An investigation into Arcangelo Corelli’s influence on eighteenth-century Spain (included of influenced works)”, *Current Musicology*, 34, 1982, p. 42-52. Véase también Oporto, apartado I.

<sup>53</sup> Sobre Capocio, JAMBOU, Louis: “Documentos relativos a los músicos de la segunda mitad del siglo XVII de las Capillas Reales y Villa y Corte de Madrid sacados de sus Archivo de Protocolos, *RMS*, XII, 2, 1989, p. 469-514.

<sup>54</sup> La identificación del nº 51 como de Cabanilles en el catálogo de Llorens no parece tener correspondencia con ninguna otra fuente (¿?). Puede verse el catálogo actualizado en BERNAL RIPOLL, Miguel: *Procedimientos constructivos en la música para órgano de Joan Cabanilles*. Tesis, Universidad Autónoma de Madrid, 2003, p. 569-666.

<sup>55</sup> BARRIO MOYA, José Luis: “Aportaciones a la biografía de Diego Jaraba y Bruna, organista de la capilla real de Madrid durante los reinados de Carlos II y Felipe V”, *NASS*, XIV, 1, 1998, p. 215-249.

<sup>56</sup> JAMBOU, Louis: “Francisco Jaraba y Bruna: aproximación al estudio de la vida musical en la colegial de Pastrana en el siglo XVII”, *NASS*, 26, 2010, p. 25-36.

El otro punto de confluencia lo forman Juan Sanz y su hermano Joseph Sanz<sup>57</sup>, miembros de una saga de organistas de ascendencia aragonesa cuyos itinerarios resulta difícil establecer por el momento. Juan, “organista principal” de la Capilla Real, era natural de Épila (Zaragoza) y muere en 1674. Por su parte, Joseph se formó también en Daroca. Fue organista al parecer en Sevilla, Toledo y Ciudad Real antes de llegar a la Capilla Real, donde está hasta 1691. En principio, no parece que éste pueda ser identificado con el dedicatorio homónimo de la segunda edición del *Arte de canto llano* publicada por Fray Antonio Martín y Coll en 1719.

De otra parte, Andrés de Sola (1634-1696) había sucedido a su tío y maestro, José Jiménez, como organista de la Seo de Zaragoza. Allí será maestro, a su vez, de Sebastián Durón (1660-1716) quien, tras pasar por Sevilla y Burgo de Osma, ocupa la plaza de organista de la catedral de Palencia en 1686. Allí, Durón asiste al proceso de construcción del famoso órgano de fray José de Echevarría, actuando muy probablemente como asesor durante la obra. En 1691 llegará también a la Real Capilla, sucediendo en el puesto de organista al mentado Joseph Sanz. Será luego maestro de capilla y rector del colegio de niños cantores, además de estar encargado de la organización de los espectáculos teatrales en el Buen Retiro y en Aranjuez.

En el mismo periodo está también en activo en la corte madrileña otro organista cuya presencia en la colección de Martín y Coll es más que probable: Juan del Vado (ca.1625-1691). Éste había ingresado como violón de la Real Capilla en 1650, ocupó plaza de organista en 1666 y alcanzó el puesto de organista primero en 1677, ejerciendo también como arpista y como compositor de música teatral<sup>58</sup>. Otros organistas de la Capilla Real en aquel periodo fueron José Mañana, aragones de Benasque, entre 1652 y 1679, cuando muere; Francisco Martínez, ingresado en 1662 y muerto 1677; Joseph Asturiano, desde 1672 hasta 1701<sup>59</sup>. Por desgracia, para éstos faltan aún precisiones sobre sus respectivos itinerarios profesionales y producción musical.

Aunque por el momento resulte imposible despejar dudas sobre la autoría del repertorio contenido en el volumen M 1357, me parece clara su adscripción al círculo descrito. Además, creo que ese repertorio se define como una alternativa al *corpus* de música coetáneo formado por la música de Juan Cabanilles y sus discípulos en la zona catalano-valenciana, presentando elementos de identidad fácilmente detectables. Precisamente uno de esos discípulos de Cabanilles, Joseph Elías, llegará también a Madrid más tarde, en 1725, cuando José de Nebra esté ya ocupando la organistía de la Capilla Real. En Madrid, Elías mantendrá contacto personal con fray Antonio Martín y Coll, según se ha comentado más arriba.

Pero, al margen de los problemas de autoría, uno de los aspectos más interesantes del corpus contenido en el volumen M 1357 es la presencia de transcripciones de piezas de ballet y óperas de Jean-Baptiste Lully: *Ballet de l'impatience*, *Hercule amoureux*, *La Pastorale comique*, *Ballet de Flore*, *Le Temple de la Paix*, *Atys*, *Bellérophon*, *Persée*,

<sup>57</sup> Para las referencias biográficas y profesionales que siguen, pueden consultarse las entradas correspondientes en el *DMEH*. También, JAMBOU, Louis: “Documentos relativos a los músicos de la segunda mitad del siglo XVII de las Capillas Reales y Villa y Corte de Madrid...”

<sup>58</sup> Más detalles sobre Juan del Vado en JAMBOU, Louis: “Documentos relativos a los músicos de la segunda mitad del siglo XVII de las Capillas Reales y Villa y Corte de Madrid...”

<sup>59</sup> Sobre estos organistas, JAMBOU, Louis: “Documentos relativos a los músicos de la segunda mitad del siglo XVII de las Capillas Reales y Villa y Corte de Madrid...”

*Phaëton, Amadis, Roland...* Las melodías de estas obras, cuyos estrenos parisinos corresponden al periodo 1661-85, también se reelaboran y entremezclan, incluso dentro de una misma pieza, con otros aires franceses, italianos, alemanes e hispanos, formando un verdadero laberinto de influencias y relaciones<sup>60</sup>. Así, *Allemandas, courantes, zarabandas, minuets y giges*, encuentran acomodo junto a *xácaras, pasacalles, españoletas, tonadas, folías y villanos* en obras en las que *clarines* y *ecos* son principales protagonistas.

Esa yuxtaposición de materiales tan diversos se alía, naturalmente, con formas instrumentales mucho más cercanas ya a la *suite* que al tiento, de modo que los títulos, indicaciones de aire<sup>61</sup> o indicaciones de registración (*Corneta, Eco, Clarín, Timbales, Trompeta*, más *Ymitaciones y Remedos*) que preceden a la música se refieren a veces sólo a movimientos dentro de una misma pieza, que pueden alcanzar considerable extensión. Esto queda claro al cotejar el índice original, según el cual, por ejemplo, formarían una sola obra los nº 4-5, 23-24 (¿?), 25-26, 29-30 (Xaraba), 32-33, 40-41 (¿?) y 44-45 de la clasificación de Llorens<sup>62</sup>.

Más de la mitad de las piezas del manuscrito vienen designadas expresamente para registros partidos o requieren de este recurso. Del centenar largo de versos, una treintena de ellos también son partidos.

Sólo aparece una pieza con bajo cifrado, la nº 31 de la clasificación de Llorens (p. 110), con el intrigante título *He*. Pero más notable es el *Ave María* con texto castellano que se engarza con el *Registro de clarines* de la página 195, obra que viene designada como “preludio” en el índice original y que permanece inédita a pesar de su rareza e interés.

Desde el punto de vista de la copia, M 1357 presenta su contenido en una ordenación algo confusa, pues no sigue ningún criterio de agrupación tonal ni de género, con la excepción, tal vez, de la serie de versos que ocupa las páginas 24-45<sup>63</sup> y un grupo de obras de tercer tono por Elami copiadas entre las páginas 244 y 267. Esta falta de orden indica, en mi opinión, que la copia fue realizándose de forma gradual según se disponía de acceso a nuevas fuentes o según un proceso espontáneo, sin una idea preconcebida. El índice original incluido al final del manuscrito sí establece una clasificación tonal (1º a 8º tono más 8º por Alamire) de las piezas ya copiadas. Curiosamente, en ese índice no figuran los versos recién aludidos, como tampoco las seis piezas finales, de estilo tardío y que parecen corresponder a una integración posterior, tal vez de los años 1720.

Piezas extraídas del manuscrito M 1357 han sido publicadas por Sagasta, Stella, Jennings, Baciero y Gálvez, entre otros, quedando aún unas pocas piezas inéditas.

<sup>60</sup> Sobre esta cuestión, JAMBOU, Louis: “Transmisión, evolución y transformaciones musicales en Martín y Coll...”

<sup>61</sup> Sobre esta cuestión, CEA GALÁN, Andrés: “Pablo Bruna según fray Pedro de San Lorenzo: perspectivas para la interpretación de la música de los organistas aragoneses del siglo XVII”, *Nassarre*, XVI, 1, 2000, p. 9-34.

<sup>62</sup> LLORENS CISTERÓ, José María: “Literatura organística del s. XVII...”

<sup>63</sup> Transcritos y analizados en JENNINGS, Theodore McKinley: *A study of 503 versos...*

### III.1.2.- *Ramillete oloroso* (M 2267)

Las piezas copiadas en M 2267 se corresponden en estilo con las descritas en M 1357, si bien se suponen todas “compuestas por fray Antonio Martyn”. No parece haber concordancias como tales entre las piezas de ambos volúmenes, pero sí están presentes los mismos elementos “modernos” más la mezcla de estilos ya descritos para M 1357.

La ordenación del volumen M 2267 es, en cambio, más clara que en M 1357. Contiene cinco series de versos para todos los tonos (1º, 2º-3º, 4º, 5º, 6º, 7º y 8º), entre las que se intercalan diversas piezas. La primera, entre la primera y segunda serie de versos, es un *Remedo de clarines* que ocupa, en mi opinión, las páginas 46 a 58 del manuscrito y que engloba, a modo de *suite*, las diferentes “canciones” que Llorens numera separadamente en su catálogo (nº 6-12)<sup>64</sup>.

La segunda pieza, copiada tras la segunda serie de versos, es una *Sinfonía al clarín* (p. 81-86) a la que sigue un *Pange lingua*. Tras la tercera serie, se escribieron una *Obra de lleno* y unos *Clarines* que, de nuevo, agrupan a la manera de una *suite* las canciones que siguen (nº 13-16 del catálogo de Llorens)<sup>65</sup>. Una de las secciones de estos *Clarines* tiene correspondencia, por cierto, con la primera de las *Canziones diversas a dos clarines* que se copian a partir de la página 561 de M 1359.

La cuarta y quinta series de versos de M 2267 se copian sin interrupción. Al final, aparece una *Batalla* que, nuevo, debe abarcar las diversas canciones de clarines que siguen (nº 17-19)<sup>66</sup>.

A partir de la página 204, se dejaron de copiar piezas para órgano y, sin solución de continuidad, se incluyeron una serie de melodías de canto llano. Al final, figura el “Modo de templar el órgano, clavicordio y arpa” que se ha comentado más arriba y que se discute por extenso en otro lugar<sup>67</sup>.

### III.1.3.- *Pensil deleitoso* (M 1358b) y *Huerto ameno* (M 1359)

El manuscrito M 1358b contiene en exclusiva un repertorio de versos litúrgicos distribuidos por los ocho tonos. En M 1359, una serie semejante se completa con un juego de fabordones, otro de *pangelinguas* por Csolfaut, Dlasolre y Ffaut y unos *Sacris solemniis*, además de cuatro series de versos para misas (tonos 1º a 4º). El único material ajeno, en principio, al contexto estrictamente litúrgico, lo constituye el grupo de piezas que cierra el volumen M 1359: “varias toccatas”, treinta “canziones diversas a dos clarines” y un grupo de “canziones comunes” que agrupa diferencias sobre *marizápalos*, *pavana*, *chacona*, *folías*, *gran duque* y *españoleta*, más tres canciones (*Al prado de San Gerónimo*, *Tono indefinible* y *Los imposibles*).

La relación entre ambos manuscritos no sólo se establece por su temática. En realidad, las dos series de versos parecen complementarse mutuamente, como manifiesta la anotación en la página 483 de M 1359 que se comentó más arriba. Además, existe un

<sup>64</sup> LLORENS CISTERÓ, José María: “Literatura organística del s. XVII...”

<sup>65</sup> LLORENS CISTERÓ, José María: “Literatura organística del s. XVII...”

<sup>66</sup> LLORENS CISTERÓ, José María: “Literatura organística del s. XVII...”

<sup>67</sup> Véase parte II, apartado IV.4.5.

crecido número de concordancias internas entre los dos volúmenes que parecen denotar la utilización de fuentes de copia comunes. El estudio de todas esas concordancias, no señaladas hasta ahora, según mi conocimiento<sup>68</sup>, sobrepasa los límites de este trabajo y queda, por tanto, para otra ocasión. Adelantaré, sin embargo, que el cotejo de ambos manuscritos permite afirmar que el copista alteró *ex-profeso*, por alguna razón, la ordenación natural de cada serie de versos, ofreciéndonos una mezcla de tipologías sin aparente orden dentro de cada grupo tonal: versos de psalmodia con o sin *saeculorum*, versos para kyries, versos de *Ave maris stella*, versos sobre *cantus firmus*, versos imitativos graves, versos imitativos ligeros, etc. Precisamente las concordancias internas que digo permiten la reconstrucción de muchas de esas series originales y descubrir un repertorio de altísima calidad, aunque de autores anónimos, hasta ahora prácticamente ignorado, una parte del cual procede, sin duda, de muy principios del siglo XVII.

Por lo demás, en M 1359 se detectan concordancias externas con otras fuentes para versos de Pablo Bruna, Jerónimo Latorre y Juan Cabanilles, así como para *pangelinguas* de Sebastián Aguilera y Bruna. Son algunos de los “muchos organistas” de los que se tomaron piezas para la colección. Estas concordancias permiten situar el principal estrato de ambos volúmenes en el periodo 1620-1680, en total contraste con el contenido “moderno” de M 1357 y de M 2267.

Los versos de M 1358b, entre los que se encuentran unos de Antonio de Cabezón<sup>69</sup>, fueron transcritos y estudiados en su integridad por Jennings. En el caso de M 1359, los fabordones fueron editados por Sagasta, quedando inédito el grueso de los versos y los *pangelinguas*. Las piezas no litúrgicas de la parte final fueron objeto de atención por parte de Stella y Vinay, Baciero y Genoveva Gálvez.

### III.1.4.- *Huerto ameno* (M 1360)

El volumen M 1360 comparte título casi idéntico con M 1359 y, en realidad, creo que sus contenidos son igualmente complementarios. Tres cuartas partes de M 1360 lo constituyen obras y tientos de registro entero, distribuidos por tonos. Algunas de estas piezas son concordantes con obras de Sebastián Aguilera, Clavijo<sup>70</sup>, Pablo Bruna, Joseph Jiménez, Bernabé [Iberia?] y Juan Cabanilles, lo que sitúa el estrato temporal principal de M 1360, como en los anteriores volúmenes de versos, en los años 1620-1680.

Dentro de las obras de cada tono, parece seguirse un principio de ordenación medianamente nítido. Para los tonos 1º, 2º, 4º, 6º y 7º se copian primero uno o dos tientos de falsas, ausentes en los tonos 5º y 8º nunca asociados a este género. La última pieza de cada grupo tonal, excepto el 5º, presenta una escritura ampliamente basada en

<sup>68</sup> Julián Sagasta, en el primer volumen de sus *Tonos de palacio y canciones comunes*, señala: “También encontramos repeticiones entre algunos de los Versos del Manuscrito M 1358 y del Manuscrito M 1359, que daremos a conocer a su tiempo”. Sin embargo, no tengo noticia de que llegase a señalar esas concordancias con precisión.

<sup>69</sup> Sobre estos versos, véase Cabezón, apartado VI.

<sup>70</sup> La pieza tiene concordancia con el manuscrito LP30 de E:E. En mi opinión, atendiendo a la cronología de las piezas recogidas en esta fuente, se trataría de una obra de Francisco Clavijo, organista de la Capilla Real en el periodo 1622-1672, y no de su padre Bernardo Clavijo del Castillo, fallecido en 1626. Sobre este Francisco Clavijo, JAMBOU, Louis: “Documentos relativos a los músicos de la segunda mitad del siglo XVII de las Capillas Reales y Villa y Corte de Madrid...”

acordes repetidos, solos de la mano izquierda más ecos, reminiscente del estilo de la batalla y, en cierto sentido, muy cercano al del *dialogue* francés. De entre ellas, la de 3º tono aparece también en una versión como medio registro de mano izquierda en el manuscrito LP 30 de El Escorial, pero desgraciadamente también sin nombre de autor<sup>71</sup>. La comparación entre ambas versiones resulta de mucho interés, pues presentan la misma pieza en sendos “arreglos” para órganos de uno y de dos teclados, en las que se adapta la parte del acompañamiento, que no parece sino una simple realización de un bajo continuo. Lo cierto es que, sea cual la autoría de esta pieza, hay que relacionarla, al menos con sus semejantes para los tonos 2º, 4º, 6º y 7º dentro de M 1360 y, quizás, por la presencia de determinados detalles rítmicos (como los particulares grupos corchea-seminima con puntillo), con otras piezas de M 1358a<sup>72</sup>.

El resto de obras de M 1360 lo constituye en cada caso un grupo más o menos grande de tientos de diferente dimensión y desarrollo. Entre ellas, llamaré la atención sobre la presencia de cuatro tientos, para los tonos 4º por Elami, 5º por Csolfaut, 5º por Delasolre y 6º por Ffaut. Son obras de enorme dimensión (de 347, 374, 414 y 385 compases respectivamente) y sorprendente estructura formal, para las que no se conoce autor ni concordancia. Dos de estas piezas fueron ya publicados por Anglés en su *Antología de organistas españoles* bajo la atribución a Pablo Bruna<sup>73</sup> y es cierto que apenas el *Tiento de quinto tono* del Ciego de Daroca, con sus 315 compases puede compararse en envergadura a estas cuatro obras del *Huerto ameno*. Si bien creo que las cuatro piezas pertenecen al mismo autor, no me parece que se pueda asegurar de forma concluyente que sean de la autoría de Pablo Bruna. Más bien, catalogándolas como obras de madurez, creo que su fecha de composición debería situarse en torno a los años 1640-50.

En una visión de conjunto del manuscrito M 1360, me pregunto si la ordenación interna de las piezas dentro de cada tono no responde a una funcionalidad más o menos prefijada, en la que se agrupan, por este orden, tientos para el gradual, para la ofrenda, para procesiones o para el *Ite misa est*. Estos son aspectos que precisarán de más profunda investigación en un futuro.

Fuera de la ordenación por tonos, aparecen en M 1360 tres piezas que considero adiciones posteriores. Una de ellas es una copia del *tiento* de Clavijo que conocemos por el manuscrito LP30 de El Escorial. Las otras dos son, sin duda, de fecha de composición tardía, pues usan las notas extremas como b''' y h''' y, al menos en la *Obra por Bfabemi blanco* se exploran notas alteradas como d#, a# y e#. La que cierra el manuscrito es una particular obra sobre *O admirable sacramento* escrita en estilo acordal que pudiera ser, sin más, el acompañamiento de una pieza vocal no identificada.

<sup>71</sup> Real Biblioteca de El Escorial (E:E), LP 30 (M 2187), fol. 76, “vajo de 3º tono”. La versión de El Escorial está publicada, sin señalar la concordancia, en *Música para órgano (siglo XVII)*, I-2, *Anónimos*, Maestros de Capilla del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial, ed. José Sierra Pérez, Ediciones Escorialenses, 2001, p. 35-7.

<sup>72</sup> Sobre esta figura rítmica, véase más abajo, apartado IV.

<sup>73</sup> Editadas en *Antología de organistas españoles del siglo XVII*, ed. Higinio Anglés, vol. III, nº X y vol. IV, nº X. En este último caso, escribe Anglés: “Cuando se presenta una pieza como la presente, que ofrece tanta analogía con otras similares de Pablo Bruna, si bien en el manuscrito de Madrid se copia como anónima, la editamos como de Bruna, puesto que entre todos los organistas-compositores españoles conocidos, tientos como el presente no pueden atribuirse a otro que a Pablo Bruna”.

En contraste, la parte final del manuscrito M 1360 se relaciona temáticamente con el contenido de M 1357. Esto es así por la presencia de Lully y de otros franceses como Gaultier, Hardelle y Louis Couperin, cuyas piezas se engarzan con otras de procedencia italiana, entre las que se detecta a Corelli e incluso a Frescobaldi, además de canciones españolas a la moda (*Ruede la bola*, *Al prado de San Gerónimo*, *El ta ta tá*, *chacona*, *vacas* y otras).

Pero, sin duda, lo más llamativo de esta sección del manuscrito es la presencia de un grupo de obras designadas “para violín y órgano”. Por un lado, una serie de “tocatas alegres”, donde se mezclan de nuevo aires franceses, italianos e hispanos; por otro, una serie de “minuetes”. Hay, además, una copia de las tres primeras *Sonatas* para violín y bajo continuo del opus 5 de Arcangelo Corelli (Roma, 1700). Éstas delimitan el estrato temporal de esta parte de M 1360 entre los años 1680 y 1710, con apenas las excepciones de las piezas de Frescobaldi aludidas. Con la presencia de estas obras instrumentales, el manuscrito M 1360 se alinea junto a otras fuentes hispanas contemporáneas, como el manuscrito de Jaca o el M 387 de la Biblioteca de Cataluña, en los que se contienen obras para instrumentos de arco además de piezas para teclado.

Con estos elementos, creo que todo el volumen M 1360 se presenta como complemento a los manuscritos M 1358b y M 1359. Entre los tres, el organista parece poseer todo el repertorio necesario para atender la demanda musical de las funciones litúrgicas y paralitúrgicas, convenientemente organizado en grupos tonales y tipologías.

Todos los tientos de M 1360 fueron objeto de transcripción completa y estudio por parte de Sally Fortino en su trabajo de diplomatura mencionado, pero también constituyeron la base para las ediciones antológicas de Anglés, Stella-Vinay y Sagasta, entre otros. Las piezas de la última parte del manuscrito fueron editadas por Baciero, Stella y Vinay y Genoveva Gálvez.

### III.1.5.- *Pensil deleitoso* (M 1358a)

Vengo denominando M 1358a a la parte en cifra del manuscrito *Pensil deleitoso* de fray Antonio Martín y Coll. Esta voluntad de diferenciación no sólo tiene que ver con su formato de escritura (ilustración 2). También, con el hecho de que esta parte del manuscrito constituye un *corpus* completamente independiente y autónomo dentro de la colección, en el que están presentes cada una de las tipologías descritas en el resto de volúmenes: fabordones, versos, himnos, tientos, medios registros, diferencias y canciones. Todo ello, según una organización interna bastante clara.

Como en M 1359, los fabordones encabezan la serie de piezas copiadas en M 1358a, seguidos de un juego completo de versos por todos los tonos (1º, 2º, segundillo, 3º, 4º, 5º, 6º, 7º y 8º). Vienen a continuación tientos y medios registros de mano derecha e izquierda, en principio en secuencia tonal (1º, 2º, 3º y segundillo), que queda interrumpida luego por la sorprendente ausencia de piezas en tonos 4º, 5º o 6º y la vuelta al final de la sección a piezas en modo primero y segundo. Tras dos *pangelinguas*, dos *avemaristellas* y un verso suelto, sigue otra serie completa de versos en los ocho tonos, la mayor parte compuesta como medios registros de mano derecha e izquierda. Concluidos éstos, se incluyen versos para himnos, cuyas designaciones para diversas festividades (para Reyes, para la conversión de San Pablo, etc) resultan



excepcionales dentro del panorama hispano. Ya al final del manuscrito, aparece una sección denominada expresamente “tonos de palacio”, que incluye canciones, tonadas y diferencias. Tras la palabra “fin”, colocada en el folio 78v, aún se incluye, por mano diferente, una *Obra de 8º tono* que ya no figura en el índice original copiado al final del volumen M 1358.

En la tabla 6, al final de este capítulo, presento un índice revisado de los contenidos del manuscrito que servirá de guía para la discusión posterior. Asigno un número correlativo a cada pieza y, en los versos, un número correlativo dentro de cada serie. Recojo los títulos tal como aparecen en el original, señalando la foliación y el término o final. A continuación, señalo la aparición expresa de cifras extraordinarias, sin tener en cuenta la aplicación de semitonía *subintellecta*. También, los diferentes signos que el copista emplea para las ligaduras, pausas, ornamentos, *reprises*, etc. Al final, añado algunas observaciones, incluyendo concordancias internas y externas, así como referencia a las principales ediciones donde se encuentran las piezas en cuestión.

La atribución a Andrés Lorente (1624-1703) de la música de M 1358a por parte de Louis Jambou<sup>74</sup> se fundamenta en el análisis de diversos rasgos estilísticos que dan unidad y coherencia al contenido del manuscrito. Pero acaso el detalle más concluyente de los aportados por Jambou sea, en mi opinión, la concordancia entre los *Ave maris stella* (nº 40 y 41) de M 1358a y las versiones impresas en las páginas 579-581 de *El porqué de la música*<sup>75</sup>, que une indefectiblemente el manuscrito de Martín y Coll con el maestro de Alcalá, al menos por lo que respecta a esas piezas.

Si la atribución a Andrés Lorente se confirmara por otros cauces, tal vez estemos ante el repertorio probablemente transmitido por el maestro a su discípulo fray Antonio Martín y Coll durante su periodo de formación en Alcalá, algo que debió ocurrir al final de la década de 1680. No en vano, la presencia de un *dúo* al inicio de la recopilación, aunque no llega a copiarse (nº 1), junto al *Verso para hazer las manos* (nº 4.9) y los *Passaxes para hazer las manos* (nº 79) orienta de algún modo la recopilación hacia su uso pedagógico. Y, en verdad, el manuscrito parece seguir una ordenación ya conocida por los impresos de Venegas de Henestrosa y Hernando de Cabezón, en los que también se presentan “dúos para principiantes”, fabordones y versos antes de abordar las obras de mayor dimensión y dificultad.

Notemos, en contradicción a todo ello, que Antonio Baciero, en la edición de dos de las piezas del manuscrito en su *Nueva biblioteca de música para teclado*<sup>76</sup>, prefiere atribuir esta música a la “escuela de Correa de Arauxo”. No sabemos si Lorente mantuvo una relación personal o profesional con Francisco Correa que pudiese abscribirle a su círculo. Pero es cierto que algunas piezas de M 1358a guardan con la *Facultad orgánica* ciertos nexos de estilo, especialmente en la forma polifónica de concebir los acompañamientos en las obras partidas, en la manera de dibujar aquí y allá la glosa o en la forma de elaborar la cabeza de los redobles, por ejemplo. Sin embargo, también es cierto que la mayor parte de los ingredientes constitutivos de la música de M 1358a

<sup>74</sup> JAMBOU, Louis: “Andrés Lorente, compositor. Essai d’identification de la tablature du ms. M.1358...”

<sup>75</sup> LORENTE, Andrés: *El porqué de la música*, capítulo XLIX, En que se verán las composiciones de quatro voces, y un Ave maris stella a 5 voces, p. 579-581.

<sup>76</sup> *Nueva biblioteca española de música para teclado. Siglos XVI al XVIII*, ed. Antonio Baciero, Madrid, Unión Musical Española, 7 vol., 1978-1984.

sigue más bien el estilo practicado por autores aragoneses de mediados del siglo XVII, como Bruna o Jiménez.

Por mi parte, presiento también en algunas piezas de M 1358a, a veces, ciertos resabios “italianizantes”, especialmente acusados cuando aparecen pequeñas notas usadas como *accenti*, cuando el contrapunto explora ciertas *durezze*, cuando se usan sujetos ligeros cercanos al estilo de la *canzona* y cuando, en obras de cierta extensión, se yuxtaponen secciones de carácter y figuración muy contrastante, casi a la manera de una *toccata*, en un modo que apenas si tiene reflejo en la música de otros autores hispanos de las generaciones anteriores a Juan Cabanilles.

No obstante, en otras piezas, como los dos *pangelinguas* de Urreda (nº 38 y 39) hasta ahora inéditos, el estilo recuerda más bien a modelos de finales del siglo XVI o principios del XVII, de modo que uno se pregunta si realmente todo lo contenido en M 1358a es obra del mismo compositor, como pretende Jambou<sup>77</sup>, o más bien, como el resto de manuscritos dentro de la colección, una recopilación de obras de varios organistas en un marco temporal más o menos amplio. Al objeto de ilustrar este aspecto, presento la transcripción del primero de estos *pangelinguas* en el ejemplo 3.

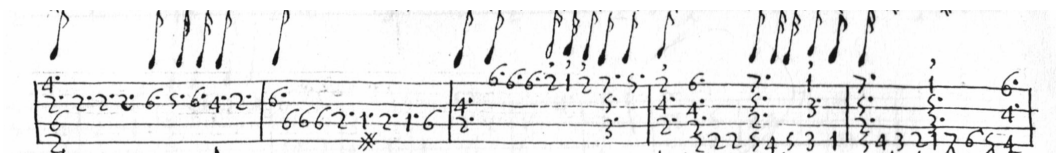
#### IV.- La cifra de *Pensil deleitoso* (M 1358a)

A los elementos de estilo descritos conviene señalar otros elementos de originalidad en las piezas de M 1358a, que las perfilan como un repertorio singular dentro de la producción hispana. Así, por ejemplo, los diseños cadenciales y cláusulas glosadas ya notados por Jambou<sup>78</sup>, cuya precisa representación rítmica nos ofrece una singular variante de la forma tradicional conocida desde el generación de Antonio de Cabezón (ejemplo 1)<sup>79</sup>:



Ej. 1: *Pensil deleitoso*. Cláusulas glosadas.

Pero, también, un uso frecuente de la figuración corchea-semínima con puntillo, generalmente en el acompañamiento de piezas de mano derecha o izquierda, que también encontramos, por cierto, en algunas piezas de M 1360 (ilustración 3):



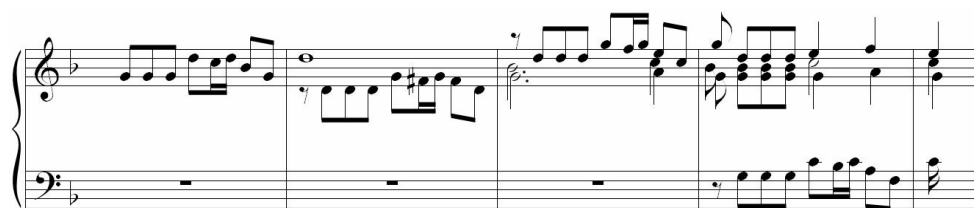
Ilustr. 3: *Pensil deleitoso*, Medio registro de mano izquierda de 2º tono, fol. 12v.  
Figuración corchea-semínima con puntillo en el acompañamiento.

<sup>77</sup> JAMBOU, Louis: “Andrés Lorente, compositor. Essai d’identification de la tablature du ms. M.1358...”

<sup>78</sup> JAMBOU, Louis: “Andrés Lorente, compositor. Essai d’identification de la tablature du ms. M.1358...”

<sup>79</sup> Véase al respecto, Cabezón, IV.4.

Su aparición insistente me lleva a preguntarme si esa formula rítmica no será una manera abreviada de representar en la cifra acordes repetidos en el acompañamiento, de manera semejante a como ocurre en el repertorio en cifra para guitarra, quizás así (ejemplo 2):



Ej. 2: *Pensil deleitoso*, Medio registro de mano izquierda de 2º tono, fol. 12v.  
Propuesta de resolución de la figura corchea-semínima con puntillo en el acompañamiento.

Interesante es también el uso del signo de becuadrado como señal capital para indicar la propiedad de natura. La práctica se encuentra en las *Obras de música* de Antonio de Cabezón de 1578, es rechazada por Francisco Correa en su *Facultad orgánica* de 1626<sup>80</sup> pero defendida de nuevo por Andrés Lorente en *El porqué de la música* de 1672:

“[...] y si [el becuadrado] se pone al principio de la obra, dará a entender, que toda ella se ha de cantar por dicha propiedad de becuadrado. Esto se observa en las obras de zifra de órgano, como se podrá ver en mi *Libro de zifra*; cuyo título es, *Melodías Músicas*”<sup>81</sup>.

Este detalle refuerza, sin duda, la hipótesis de atribución de las obras de *Pensil deleitoso* a Lorente, como quiere Jambou, o confirma, al menos, la relación de la fuente con el círculo de Alcalá por otra vía<sup>82</sup>.

Pero, al mismo tiempo, esta práctica tiene otras implicaciones desde el punto de vista notacional. El argumento de Correa en contra de ese uso del becuadrado se basa en la necesidad de disponer de tal signo para las piezas de los géneros semicromático, cromático y semienarmónico duros, con uno, dos y tres sostenidos en la “armadura” respectivamente<sup>83</sup>. En *Pensil deleitoso*, tales piezas, al estar notadas por la propiedad de natura, requieren la utilización de sostenidos accidentales en todos los unos, cinco y, eventualmente, doses de la composición. Un ejemplo de esta práctica puede verse en el *Pange lingua de Urea de 5º tono por delasolre* de los folios 38v-39r, presentado completo en las ilustraciones 2 y 3 y que doy en transcripción igualmente completa en el ejemplo 3.

Como puede verse en este caso, el uso de tales alteraciones no resulta en absoluto sistemático. El copista omite algunas inadvertidamente y, en general, la escritura resulta bastante engorrosa por este motivo. Naturalmente, esta problemática no se presenta en las cifras para vihuela, laúd y guitarra, donde las notas alteradas vienen representadas por cifras llanas, con alusión al traste correspondiente sin necesidad de recurrir a ningún tipo de signo especial.

<sup>80</sup> CORREA, Francisco: *Facultad orgánica*, Advertencias, quinto y sexto punto, fol. 3v-4.

<sup>81</sup> LORENTE, Andrés: *El porqué de la música*, libro I, p. 18.

<sup>82</sup> Sobre la cuestión, también parte III, Fuentes perdidas, XXII.

<sup>83</sup> Para un comentario sobre el uso de “armaduras” en la cifra, véase también parte I, apartado II.8.

*Pange lingua de Urea de 5.º tono por de lasolre*

The musical score is written on ten staves. Each staff contains a single melodic line. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and accidentals. Above the staves, there are numerous numbers and symbols (including asterisks) that likely represent a specific notation system or tablature. The handwriting is in ink on aged paper.

Ilustr. 2: Pensil deleitoso, fol. 38v. Pange lingua de Urea de 5º tono por delasolre.

139

Illo Por 5.º tono & C. Solfaut

Ilustr. 3: Pensil deleitoso, fol. 39r. Pange lingua de Urea de 5º tono por delasolre (continuación).

PENSIL DELEITOSO

6

11

17

23

29

35

41

Ej. 3: *Pensil deleitoso*, fol. 38v-39r. *Pange lingua de Urea* de 5º tono por delasolre.

PENSIL DELEITOSO

46

51

57

64

70

76

81

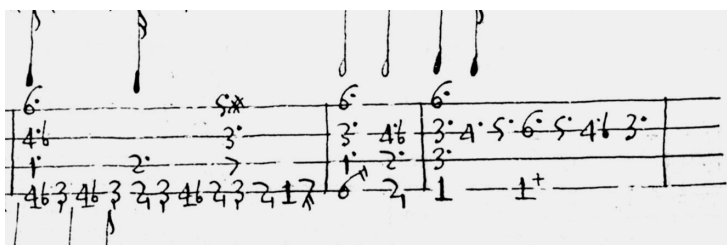
86

91

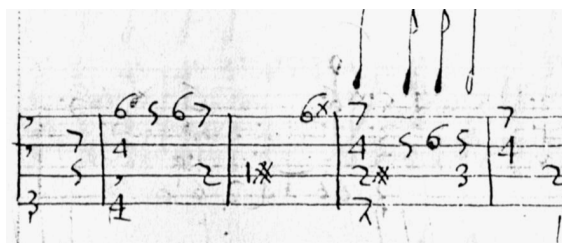
Ej. 3 (continuación): *Pensil deleitoso*, fol. 38v-39r. *Pange lingua de Urea de 5° tono por delasolre.*

Más interesante aún desde el punto de vista notacional en M 1358a es la presencia de cifras extraordinarias, como 6# y 3b para señalar D# y Ab, raras en el panorama de la cifra hispana. Éstas, en mi opinión, se refieren aquí a teclas específicas dispuestas como subsemitonos y no a teclas ordinarias usadas como “suplefaltas” y que, como conocemos por otras fuentes, se representan siempre por las cifras ordinarias (7b y 2#, respectivamente)<sup>84</sup>.

En relación a esto, uno de los signos usado en M 1358a merece nuestra atención. Es la cruz, antes, sobre o después de la cifra, en sus dos formas principales: + y x. Ambas señales son identificadas por Jambou<sup>85</sup> y por quienes han trabajado en la transcripción de estas obras como ornamentos. Sin embargo, creo que la cruz (x o +), cuando va asociada al 1 y al 2 grave, así como a la cifra 6, tiene a veces el significado de *diesis* y señala también las teclas del tercer orden, dispuestas como subsemitonos sobre D y E de la octava corta para F# y G# y sobre el Eb de todas las octavas para el D# (ilustraciones 4 y 5):



Ilustr. 4: *Pensil deleitoso*, fol. 30v. Uso de la cifra 1+ como F#.



Ilustr. 5: *Pensil deleitoso*, fol. 14 y 38v. Uso de la cifra 6x como D#.

Estos detalles de representación del ámbito cromático no carecen de interés, pues refuerzan el nexo de M 1358a con el ambiente organístico de la ciudad de Alcalá, donde, como dijimos al principio de este capítulo, tanto Andrés Lorente como fray

<sup>84</sup> Sobre ello, parte II, apartado III.2.2.

<sup>85</sup> JAMBOU, Louis: “Andrés Lorente, compositor. Essai d’identification de la tablature du ms. M.1358...



Antonio Martín dispusieron de instrumentos con teclados extraordinarios dotados de subsemitonos, contruídos gracias a la industria de fray Joseph de Echevarría y de Juan de Andueza.

Bien es verdad que, en muchos casos, ambas cruces presentan una escritura prácticamente idéntica, levemente inclinada, que hace difícil su interpretación en uno u otro sentido, de modo que debe acudir a la lógica del contexto. También es verdad que, al menos en un caso, la nota D# aparece representada en el manuscrito por la excepcional cifra 7# (nº 68). Pero estos detalles no son, en mi opinión, sino algunas entre tantas faltas de congruencia notacional como presenta M 1358a, tal como ya adelantó Jambou<sup>86</sup> y que hacen muy complejo su estudio desde el punto de vista notacional y codicológico.

Entre esas faltas de congruencia destaca, sin duda, la forma de representar las pausas. Unas veces vienen señaladas con una p, a la manera de Venegas de Henestrosa; otras, con una línea inclinada (/); otras, incluso con la vírgula que sirve normalmente como ligadura; finalmente, en muchos casos, no se representa de ningún modo, tal como ocurre en las cifras para harpa. La ausencia de pausas en la cifra se complementa también con la frecuente ausencia de signos de ligadura, deducibles a veces sólo por el contexto.

Por lo demás, en la sección de “Tonos de palacio” aparecen también signos diferentes para señalar las *reprises* o las repeticiones, así como diferentes signos para indicar el final de cada diferencia.

Todo ello se combina con una enorme cantidad de errores e imprecisiones en las cifras, lagunas en algunas voces e inconsistencias en el contrapunto o en el ritmo, fallos que el amanuense raramente corrige. Sólo ocasionalmente, un trazo curvo ( sirve para desplazar cifras mal alineadas a la derecha, o se incluyen cifras enmendadas en el texto o en pequeños “corazones” colocados encima o debajo de la pauta.

Para colmo, el *Medio registro de mano Izquierda de 2º tono* (nº 16) volvió a ser copiado de nuevo como *Otro 2º tono* (nº 37), pero no sin divergencias. El simple análisis de esta concordancia interna nos muestra a las claras los vicios de la copia y nos guía en el esclarecimiento de la versión precisa que, por desgracia, no siempre es posible restituir con total certeza en muchas piezas.

Al final, el análisis de tales variantes o incongruencias nos hace caer en la tentación de querer discriminar el uso de diferentes fuentes de referencia o, al menos, diferentes momentos de copia para M 1358a. Sin embargo, ese análisis notacional escapa, de momento, a toda sistematización. Salvo la pieza final, claramente añadida en fecha posterior al manuscrito original, todo es obra del mismo copista y el repertorio, al menos en gran parte, parece obra de un mismo compositor o, al menos, de un mismo círculo.

Señalaré, no obstante, que algunas piezas, especialmente de la sección “Tonos de palacio”, parecen convenir más al clavicordio que al órgano, no tanto por su carácter “profano” sino por las características de las composiciones en sí. Su escritura se separa,

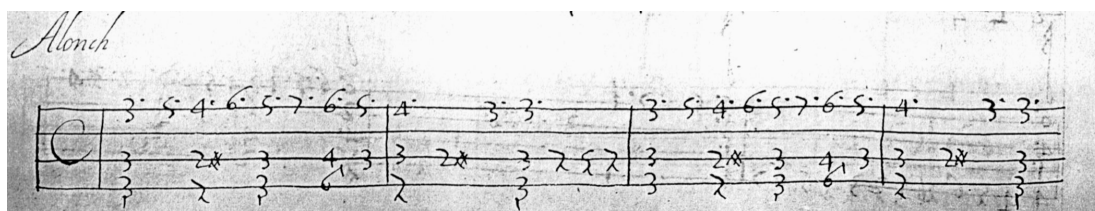
---

<sup>86</sup> JAMBOU, Louis: “Andrés Lorente, compositor. Essai d’identification de la tablature du ms. M.1358...”

desde luego, del estilo conocido para el harpa, a excepción tal vez de la *Españoleta* (nº 80), y presentan pasajes de notable dificultad incluso para el instrumento de teclado. A este respecto, no debemos olvidar que la notación para harpa, carente de ligaduras y silencios, que en estas piezas encontramos, sirve también al instrumento de cuerdas y plectros, tal como la presentaron, por ejemplo, Lucas de Ribayaz y Diego Fernández de Huete en sus respectivos tratados<sup>87</sup>. Es más, a lo mejor la manifiesta carencia de ligaduras y silencios en muchas piezas pueda ponerse en relación con el uso de esta música como material pedagógico sobre el monacordio, aunque esto es, de momento, mera especulación.

Finalmente, yendo a lo verdaderamente constatable, añadiré a las concordancias señaladas por Jambou<sup>88</sup> una no menos sugerente y que nos traslada, de nuevo, a los ambientes de la Corte madrileña en los que se movió fray Antonio Martín y Coll. El “tema” de la pieza *Alonch* (nº 76), que aparece reseñada en el índice original como *Canción de Alonch* (ilustración 6), es concordante con la *Canção de Joseph de Torres* copiada en el folio 113v del *Libro de cyfra de Oporto*<sup>89</sup> y, a su vez, con una pieza sin título ni nombre de autor que aparece en el manuscrito para harpa M816 de la Biblioteca Nacional de España<sup>90</sup>.

No deduzco de esta concordancia que el autor de las diferencias de M 1358a haya sido Joseph de Torres, a pesar de la relación de éste con fray Antonio Martín y Coll a la que ya me he referido al principio. Es posible que sólo se trate aquí de la apropiación de un “tema” de Torres sobre el que se compusieron luego las diferencias, tal como ocurre también en la concordancia de la *Españoleta* (nº 80), de inicio muy semejante a la versión impresa por Ruiz de Ribayaz en su *Luz y norte musical* de 1677.



Ilustr. 6: *Pensil deleitoso*, fol. 76v. Diferencias sobre *Aloch*.

Lamentablemente, no acierto a identificar esa *Canción de Alonch* entre la producción conocida de Joseph de Torres. Pero, teniendo en cuenta que éste había nacido en 1670 o 1672, no creo que la fecha de composición de las diferencias de M 1358a pueda situarse antes de la década de 1690, lo que parece ampliar el arco temporal de composición y copia de M 1358a.

<sup>87</sup> Véase Ribayaz, apartados I y IV y Huete., apartado IV.1.1.

<sup>88</sup> JAMBOU, Louis: “Andrés Lorente, compositor. Essai d’identification de la tablature du ms. M.1358... y “Composiciones de [Andrés Lorente]”, ed. Louis Jambou...

<sup>89</sup> Véase Oporto, apartado I.

<sup>90</sup> E:Mn, M816, fol. 26v. Véase, parte III, Otras fuentes. Hay un estudio inédito sobre este manuscrito de MARTÍN PAVÓN, Carolina: *El manuscrito 816 de la Biblioteca Nacional de Madrid*, trabajo de AAD, Conservatorio Superior de Música de Sevilla, 2012 (inédito).

Por último, la comparación de las tres versiones de la *Canción de Alonch* me lleva a una reflexión sobre los aspectos de representación rítmica, tanto en M 1358a como en otras fuentes en cifra, tal como trato en otro lugar<sup>91</sup>.

## V.- Algunas reflexiones e interrogantes finales

Como se ha dicho, los manuscritos de fray Antonio Martín y Coll son las primeras fuentes conocidas en el ámbito hispano que utilizan el formato de partitura para teclado sobre dos pentagramas. Frente a la novedad de este formato, la parte en cifra de M 1358 se nos presenta como testimonio de una tradición mantenida en España desde mediados del siglo XVI.

Si la música de M 1358a puede atribuirse en todo o en parte a Andrés Lorente y, a su vez, ponerse en relación con el periodo formativo de fray Antonio Martín en Alcalá de Henares, resulta sugerente preguntarse en qué momento y por qué causas el discípulo prefirió elegir ese nuevo formato notacional para copiar la música en sus manuscritos.

Sea como fuere, lo cierto es que M 1358a forma un *corpus* independiente del resto de la colección, con características propias y particulares no sólo desde el punto de vista de la notación. Por el contrario, los volúmenes M 1358b, M 1359 y M 1360 parecen formar un conjunto que reúne todo el repertorio necesario para el desarrollo de la actividad musical dentro del ámbito conventual. No obstante, vistos los volúmenes en perspectiva, creo que falta a la colección al menos otro volumen que contuviese piezas de medio registro y complementase el repertorio de obras de lleno en estilo “antiguo” preservada en M 1360. En este sentido, dudo mucho que las obras de medio registro de los volúmenes M 1357 o M 2267, todas en estilo “moderno”, pudiesen haber servido a ese cometido.

Es más, si damos por válidas las fechas de copia que aparecen en las portadas de cada volumen, resulta curioso constatar que hayan sido las piezas más antiguas de la colección las que se copiaron en fecha posterior. ¿Acaso esa vuelta al repertorio más clásico tras el traslado de fray Antonio Martín al convento de San Francisco el Grande de Madrid estaba motivada por las limitaciones de recursos “modernos” que presentaba el órgano de Diego de Mora con respecto al de Alcalá?. Me fijo en la ausencia de ecos para la *corneta* y para el *flautado*, así como la falta de *bajoncillo* y, probablemente, la ausencia del famoso lleno de *nasardos*... ¿Acaso la insistencia en el uso del *clarín* con su *eco* en las piezas del manuscrito M 2267 representa un intento de poner en valor el único elemento verdaderamente “moderno” que fray Antonio tenía a disposición en el órgano de San Francisco el Grande?.

La azarosa vida de estos manuscritos tras la Desamortización, pasando por las manos del bibliófilo Soto y de Barbieri o por dependencias ministeriales antes de llegar a la Biblioteca Nacional, nos hacen sospechar que el legado musical de fray Antonio Martín y Coll podría haber sido aún más extenso y que, al desmembrarse, se hubiera perdido en parte. Quizá investigaciones posteriores puedan sacar a la luz nuevas noticias sobre este legado y puedan aclararse detalles aún oscuros de una de las colecciones de música de tecla más fascinantes de las conservadas en España.

<sup>91</sup> Especialmente, parte II, apartado III.1.8.

Tabla 6. E:Mn, M 1538a. Índice de contenidos						
nº	Título	fol	final	#b	Observaciones	Edición
1	Dúo	1r			Incompleto. Sólo un compás errado.	
2	8 favordones	1r				
2.1	1º tono	1r	D			Jam Sa 1, I
2.2	2º tono	1r	Gb			Sa 1, I
2.3	3º tono	1r	E	#6		Sa 1, I
2.4	4º tono	1r	E			Jam Sa 1, I
2.5	5º tono	1v	E			Sa 1, I
2.6	6º tono	1v	Fb			Jam Sa 1, I
2.7	7º tono	1v	E			Sa 1, I
2.8	7º tono	1v	A		7º corregido	Sa 1, I
2.9	8. tono	1v	D			Jam Sa 1, I
2.10	octavillo	1v	D			Sa 1, I
3	glosados	1v				--
3.1	--	1v	D			Jam Sa 1, II
3.2	2. tono	2r	Gb			Sa 1, II
3.3	3. tono	2r	E	6#		Sa 1, II
3.4	4. tono	2r	E			Jam Sa 1, II
3.5	5. tono	2v	E			Sa 1, II
3.6	6. tono	2v	Fb			Jam Sa 1, II
3.7	7. tono	2v	E	6#		Sa 1, II
3.8	8. tono	2v	D			Jam Sa 1, II
3.9	octavillo	3r	D		corrección en corazón	Sa 1, II
3.10	octavillo regular	3r	D			Sa 1, II
4	Versos de 1º tono	3r				--
4.1	--	3r	D		cf C	Je 118
4.2	otro	3r	D		cf C	Je 119
4.3	otro	3v	D		cf B	Je 120
4.4	otro	3v	D		cf T	Je 121
4.5	otro	3v	D		cf C	Je 122

nº	Título	fol	final	#b	Observaciones	Edición
4.6	otro	3v	D		imit	Je 123
4.7	otro	3v	D		imit	Je 124
4.8	otro	4r	D		imit	Je 125
4.9	otro para hazer manos	4r	D		glosado corrección en corazón	Je 126
5	Versos de 2º tono	4v	Gb			--
5.1	--	4v	Gb		imit (cf)	Je 127
5.2	otro	4v	Gb		imit	Je 128
5.3	otro	4v	Gb		imit	Je 129
5.4	otro	4v	Gb		imit	Je 130
5.5	otro	4v	Gb		imit	Je 131
5.6	otro	5r	Gb		imit	Je 132
5.7	otro	5r	Gb		glosado	Je 133
5.8	otro	5r	Gb		acord	Je 134
5.9	otro	5r	Gb		acord	Je 135
6	Versos de segundillo	5r				--
6.1	--	5r	Bb		imit	Je 136
6.2	otro	5v	Bb		imit	Je 137
6.3	otro	5v	Bb		acord	Je 138
6.4	otro	5v	Bb		acord	Je 139
7	Versos de 3º tono	5v				--
7.1	--	5v	E	6#	acord	Je 140
7.2	otro	5v	E		imit	Je 141
7.3	otro	5v	E		imit cifra corregida	Je 142
7.4	otro	5v	E		imit	Je 143
8	Versos de 4º tono	6r				--
8.1	--	6r	E		cf C imit	Je 144
8.2	otro	6r	E		imit	Je 145
8.3	otro	6r	E		imit	Je 146
8.4	otro	6r	E		imit	Je 147
8.5	otro	6r	E		imit	Je 148
8.6	otro	6v	E		imit	Je 149
9	de 5. tono por elami	6v				--
9.1	--	6v	E	6#	acord glosado	Je 150
9.2	otro	6v	E		acord	Je 151
9.3	otro	6v	E		acord	Je 152
10	Por Csolfaut	6v				--

nº	Título	fol	final	#b	Observaciones	Edición
10.1	--	6v	C		imit	Je 153
10.2	otro	6v	C		imit	Je 154
10.3	otro	7r	C		imit	Je 155
10.4	otro	7r	C		glosado	Je 156
10.5	otro	7r	C		glosado	Je 157
10.6	otro	7r	C		acord	Je 158
10.7	otro	7r	C		acord	Je 159
10.8	otro	7v	C		imit	Je 160
11	Versos de 6 tono	7v				--
11.1	--	7v	Fb		acord	Je 161
11.2	otro	7v	Fb		imit	Je 162
11.3	otro	7v	Fb		imit	Je 163
11.4	otro	7v	Fb		imit	Je 164
11.5	otro	7v	Fb		glosado	Je 165
11.6	otro	8r	Fb		imit	Je 166
11.7	otro	8r	Fb		imit	Je 167
12	Versos de 7º tono por elamire	8r				--
12.1	--	8r	E	6#	imit	Je 168
12.2	otro	8r	E		imit Corrección en corazón	Je 169
12.3	otro	8r	E		imit	Je 170
12.4	otro	8v	A		imit	Je 171
12.4	otro	8v	A		imit	Je 172
12.5	Otro	8v	A		glosado Cambio progresivo de O hacia mayúscula ornamentada	Je 173
12.6	Otro	8v	A		glosado	Je 174
12.7	Otro	8v	A		glosado	Je 175
12.8	Otro	8v	A		glosado	Je 176
13	Versos de 8. tono	8v				--
13.1	--	8v	D		imit	Je 177
13.2	Otro	9r	D		imit	Je 178
13.3	Otro	9r	D		imit	Je 179
13.4	Otro	9r	D		imit	Je 180
13.5	Otro	9r	D		glosado	Je 181
13.6	Otro	9r	D		acord	Je 182
13.7	Otro	9r	D		imit	Je 183
13.8	Otro	9v	D		acord	Je 184

nº	Título	fol	final	#b	Observaciones	Edición
13.9	Otro	9v	G		imit	Je 185
13.10	Otro	9v	G		imit	Je 186
13.11	Otro	9v	G		imit	Je 187
13.12	Otro	9v	G		acord	Je 188
13.13	Otro	9v	G		acord	Je 189
14	Obra de Primero tono de medio Registro de mano derecha	10r	D		corchea-seminima con punto	SV Ba Sa 3, VI GG
15	Obra de lleno de 1º tono	11r	D		sólo una , ocasionales /	Sa 2, IV
16	Medio registro de mano Izquierda de 2º tono	12r	Gb		Concordancia interna con nº 37 Sólo ocasiones / y , corchea-seminima con punto	Sa 2, IX GG
17	Tiento de 2º tono por la mediación	13v	D		Corrección, compás añadido en corazón corchea-seminima con punto	Sa 3, VIII GG
18	tiento de 3º tono	14r	E	6x		Sa 1, VII GG
19	tiento de segundillo	15r	Bb			SV GG
20	tiento de 7º tono	15v	E	x2		A, IV, XIII GG
21	Medio Registro de 8º tono de dos Bajos	16v	D			GG
22	tiento de 8º tono	18r	D	b1	Sin compás. Corrección en círculo	
23	tiento de 8º tono	18v	E		Corrección en círculo	GG
24	tiento de 2º tono	19v	Gb		sujeto cromático	Sa 2, VII GG
25	medio registro de 7º tono mano derecha	20v	E			Sa 2, XV GG
26	tiento de octavillo	21v	G			Jam Sa 1, XVI GG

nº	Título	fol	final	#b	Observaciones	Edición
27	medio registro de un tiple 1º tono mano derecha	22v	D		Espacio vacío con línea ondulada	Sa 1, IV GG
28	medio Registro 1º mano derecha	24r	D			GG
29	Medio registro de dos triples 1º tono mano derecha	25r	D			Jam SV GG
30	Otro medio registro de 1º tono	26v	D			GG
31	Otro de dos triples	28r	D			GG
32	Otro de un bajo mano Izquª	29v	D	1+		SV GG
33	Otro	30v	D	2+		Sa 3, VII
34	Otro	32v	G		Dos bajos Corrección tachando	GG
35	Medio registro, tono 2º	33v	G		Tiple Evita b'''	Sa 1, VI GG
36	Otro 2º tono=	35v	G		Dos triples	GG
37	Otro 2º tono.	37r	G		Idem nº 16. Tachadura de compás	Sa 2, IX GG
38	Pange lingua de Urrea de 5. tono por delasolre	38v	D	6x	Título duplicado. Tachadura de compás	
39	Otro por 5º tono de Csolfaut	39r	C		Espacio final	
40	Ave maristela sobre A canto llano	40r	D		Concordancia con Andrés Lorente: <i>El porqué de la música</i> , 1672, p. 579.	
41	Otra	40r	D		Concordancia con Andrés Lorente: <i>El porqué de la música</i> , 1672, p. 580.	
42	Versos de 1º tono	40v				--
42.1	--	40v	F		imit	Je 190
43	Versos de 1º tono Partidos de mano derecha	40v				--
43.1	--	40v	D		imit m der	Je 191
43.2	Otro	40v	D		imit m der	Je 192
43.3	Otro	40v	D		imit m der	Je 193
43.4	Otro	41r	D		imit m der	Je 194
43.5	Otro	41r	D		imit m der	Je 195
43.6	Otro	41v	D		imit m der	Je 196
43.7	Otro dos triples	41v	D		imit dos triples	Je 197
43.8	Otro	41v	D		imit dos triples	Je 198



nº	Título	fol	final	#b	Observaciones	Edición
43.9	Otro	42r	D		imit dos tiples	Je 199
43.10	Otro	42r	D		imit dos tiples	Je 200
43.11	Otro	42v	D		imit dos tiples	Je 201
43.12	Otro	42v	D		imit dos tiples	Je 202
43.13	Otro	42v	D		imit dos tiples	Je 203
43.14	Otro umbaso	43r	D		imit m izq	Je 204
43.15	Otro	43r	D		imit m izq	Je 205
43.16	Otro	43v	D		imit m izq	Je 206
43.17	Otro	43v	D		imit m izq	Je 207
43.18	Otro	43v	D		imit m izq	Je 208
43.19	Otro	44r	D		imit dos bajos	Je 209
43.20	Otro	44r	D		imit dos bajos ritmo tachado	Je 210
43.21	Otro	44v	D		imit m der	Je 211
43.22	Otro	44v	D		imit m der	Je 212
44	Versos de 2º tono	45r				--
44.1	--	45r	Gb		imit m der	Je 213
44.2	Otro	45r	Gb		imit m der	Je 214
44.2	Otro	45v	Gb		imit m der	Je 215
44.4	Otro	45v	Gb		imit m der	Je 216
44.5	Otro	45v	Gb		imit dos tiples	Je 217
44.6	Otro	46r	Gb		imit dos tiples	Je 218
44.7	Otro	46r	Gb		imit m izq	Je 219
44.8	Otro	46v	Gb		imit m izq	Je 220
45	Versos de 3º tono.	46v				--
45.1	--	46v	E		imit m der	Je 221
45.2	Otro	47r	E		imit m der	Je 222
45.3	Otro	47r	E		imit dos tiples	Je 223
45.4	Otro	47r	E		imit dos tiples	Je 224
45.5	Otro	47v	E		imit m izq compás tachado	Je 225
45.6	Otro	47v	E		imit m izq F#	Je 226
46	Versos de 3º tono en la mediación	47v				--
46.1	--	47v	G		imit m der F#	Je 227
46.2	Otro	48r	G		imit m der	Je 228
46.3	Otro	48r	G		imit m der	Je 229

nº	Título	fol	final	#b	Observaciones	Edición
46.4	Otro	48v	G		imit dos tiples	Je 230
46.5	Otro	48v	G		imit dos tiples	Je 231
46.6	Otro	48v	G		imit dos tiples	Je 232
46.7	Otro	49r	G		imit m izq	Je 233
46.8	Otro	49r	G		imit m izq	Je 234
47	Versos de 4º tono	49r				--
47.1	--	49r	A		imit	Je 235
47.2	Otro	49v	A		imit G#	Je 236
47.3	Otro	49v	E		imit m der	Je 237
47.4	Otro	49v	E		imit m der	Je 238
47.5	Otro	50r	E		imit m der	Je 239
47.6	Otro	50r	E		imit dos tiples	Je 240
47.7	Otro	50r	A		imit m der	Je 241
47.8	Otro	50v	A		imit m der	Je 242
47.9	Otro	50v	E		imit dos tiples	Je 243
47.10	Otro	50v	A		imit m der	Je 244
47.11	Otro	51r	A		imit dos tiples	Je 245
47.12	Otro	51r	A		imit dos tiples	Je 246
47.13	Otro	51r	E		imit m izq	Je 247
47.14	Otro	51v	E		imit m izq	Je 248
47.15	Otro	51v	A		imit m izq	Je 249
47.16	Otro	52r	E		imit dos bajos	Je 250
48	Otro Versso de 5º tono	52r				--
48.1	--	52r	C		imit	Je 251
48.2	Otro	52r	C		cf B	Je 252
48.3	Otro	52r	E		imit m der	Je 253
48.4	Otro	52v	C		imit m der	Je 254
48.5	Otro	52v	C		imit m der	Je 255
48.6	Otro	53r	C		imit dos tiples	Je 256
48.7	Otro	53r	C		imit dos tiples	Je 257
48.8	Otro	53r	C		imit m izq	Je 258
48.9	Otro	53v	C		imit m izq	Je 259
48.10	Otro	53v	C		imit dos bajos	Je 260
49	Versos de 6º tono					--
49.1	--	53v	Fb		cf C	Je 261
49.2	Otro	54r	Fb		imit m der dos compases comprimidos	Je 262

nº	Título	fol	final	#b	Observaciones	Edición
49.3	Otro	54r	Fb		imit m der	Je 263
49.4	Otro	54r	Fb		imit m der	Je 264
49.5	Otro	54v	Fb		imit m izq	Je 265
49.6	Otro	54v	Fb		imit m der correcciones de cifras	Je 266
49.7	Otro	54v	A		imit	Je 267
49.8	Otro	55r	A		imit	Je 268
49.9	Otro	55r	A		imit	Je 269
49.10	Otro	55r	A		imit	Je 270
49.11	Otro	55v	A		imit m der	Je 271
49.12	Otro	55v	A		imit m der	Je 272
49.13	Otro	55v	A		imit m izq	Je 273
49.14	Otro	56r	A		imit m izq	Je 274
50	Otro de 7º tono					--
50.1	--	56r	D		cf C imit	Je 275
50.2	Otro	56r	D		cf C imit	Je 276
50.3	Otro	56v	E		imit m der	Je 277
50.4	Otro	56v	E		imit m der	Je 278
50.5	Otro	56v	E		imit m der	Je 279
50.6	Otro	57r	E		imit m der	Je 280
50.7	Otro	57r	E		imit dos triples	Je 281
50.8	Otro	57v	E		imit dos triples	Je 282
50.9	Otro	57v	E		imit m izq	Je 283
50.10	Otro	58r	E		imit m izq	Je 284
50.11	Otro	58r	A		imit m der	Je 285
50.12	Otro	58v	A		imit m der	Je 286
50.13	Otro	58v	A		imit m izq	Je 287
50.14	Otro	58v	A		imit m izq	Je 288
50.15	Otro	59r	A		imit dos bajos	Je 289
51	Versos de 8º tono	59r				--
51.1	--	59r	D		imit	Je 290
51.2	Otro	59v	D		imit	Je 291
51.3	Otro	59v	D		imit	Je 292
51.4	Otro	59v	D		imit m der	Je 293
51.5	Otro	60r	D		imit m der	Je 294
51.6	Otro	60r	D		imit m der	Je 295
51.7	Otro	60v	D		imit m izq	Je 296
51.8	Otro	60v	D		imit m izq	Je 297

nº	Título	fol	final	#b	Observaciones	Edición
51.9	Otro	61r	D		imit dos tiples	Je 298
51.10	Otro	61r	D		imit dos tiples	Je 299
51.11	Otro	61r	G		imit m der	Je 300
51.12	Otro	61v	G		imit m der	Je 301
51.13	Otro	61v	G		imit m der	Je 302
51.14	Otro	62r	G		imit dos tiples “aprisa C2 sexqu <sup>a</sup> ”	Je 303
51.15	Otro	62r	G		imit dos tiples	Je 304
51.16	Otro	62r	G		imit m izq	Je 305
51.17	Otro	62v	G		imit m izq	Je 306
51.18	Otro	62v	G		imit dos bajos	Je 307
52	Veni creator acompaº	63r	D			
53	Verssos Para el himno de la natividad de Xpto. 8º tono	63r				--
53.1	--		G		imit	Je 308
53.2	Otro	63v	G		imit	Je 309
53.3	Otro	63v	G		imit	Je 310
53.4	Otro	63v	G		imit	Je 311
54	Inno de Reies	63v				
54.1	--	63v	D			
54.2	Otro	64r	D			
54.3	Otro	64r	D			
54.4	Otro	64r	D			
55	Inno de la Dominica in albis Versos	64r				
55.1	--	64r	D			
55.2	Otro	64r	D			
55.3	Otro	64v	D			
56	Inno de S. Pedro. 1º tono	64v				
56.1	--	64v	D			
56.2	Otro	64v	D			
57	Inno de la comber <sup>n</sup> de s. Pablo, 4º tono	64v				
57.1	--	64v	E			
57.2	Otro	65r	E			
58	Tantum ergo.	65r				
58.1	--	65r	C			
58.2	Otro	65r	C			
59	Otro Veni creator	65v				
59.1	--	65v	D			

nº	Título	fol	final	#b	Observaciones	Edición
59.2	Otro	65v	D			
59.3	Otro	65v	D			
59.4	Otro	65v	D			
60	Inno o lux beata. 1º tono	65v				
60.1	--	65v	D			
60.2	Otro	66r	D			
61	Inno lucis creator 6º tono	66r				
61.1	--	66r	Fb			
61.2	Otro	66r	Fb			
62	Ave mari stella. 1º tono	66r				
62.1	--	66r	D			
62.2	Otro	66v	D			
62.3	Otro	66v	D			
63	Inno quem terra 4º tono	67r				
63.1	--	67r	A			
63.2	Otro	67r	A			
64	O gloriosa Domina	67r				
64.1	--	67r	D			
64.2	Otro	67v	D			
65	Salve 1º tono baxo	67v				
65.1	--	67v	Cb	3b		
65.2	Otro	67v	Cb	3b		
65.3	Otro	68r	Cb	3b		
--	Tonos de Palacio	68r				
66	folias	68r	D		“adelante vuelta”	GG
67	Canzión Beneciana	69r	A			GG
68	Canzión Alemana	69r	A	7#		GG
69	La marsella	69v	C		Sólo dos voces	GG
70	Bailete Italiano	69v	D		Dos y tres voces	GG
71	tamborilero	69v	G		“aprisa” “al principio”	GG
72.1	Pasacalles	70r	D			GG
72.2	Otro	70v	D		compás fuera del margen compás tachado	
72.3	Passacalles de 1º tono Proporción maior	71v	D		“Volando” “Bolver al principio”	GG
73.1	Pavana	72v	D		corchea-semínima con punto	GG

nº	Título	fol	final	#b	Observaciones	Edición
73.2	Pavana a sexqui <sup>a</sup>	73r	D		“al principio”	GG
74	Bacas	73v	D		“Volver al principio”	SV GG
75	Marizapalos	74v	Gb		“Volver al principio”	GG
76	Alonch	75v	A		“dos veces” “Repítese” Concordancia parcial con Libro de cyfra de Oporto: <i>Canção de Joseph de Torres</i> Concordancia parcial con E:Mn M816 fol. 26v (sin nombre)	GG
77	Canzion	76v	D		sigue “dos tiples”	GG
78	[fragmento]	77r	D			
79	Passaxes para hazer las manos	77v	D		compás tachado	GG
80	Espanoleta	78r	D		¿harpa? Concordancia parcial con <i>Luz y norte musical</i> de Lucas Ruiz de Ribayaz	GG
--	Fin	78v				
81	Obra de 8º tono	78v	D		Otra mano compases tachados No figura en el índice original de M 1358	Sa 3, XVI GG

Ang = Anglés, *Antología de organistas españoles...*  
 Ba = Baciero, *Nueva Biblioteca...*  
 GG = Genoveva Gálvez, *Flores de música...*  
 Jam = Jambou, *Composiciones de Andrés Lorente...*  
 Je = Jennings, *A study of 503 versos...*  
 Sa = Sagasta, *Tonos de palacio...*  
 SV = Stella-Vinay, *Composizioni inedite...*

**DÍAZ DE GUTIÁN**

(24)

A mor que es inquí tud de los sen tidos sier que su propia Imagen ape tece en el inquí to mar rívir me-  
re ce, dígalocn sus se midos el a manteeng'es blanda ovi lenta pe li groiquabla calma y la tor men- ta.  
Area (x/2) (3/8)  
Hi jo de la es pu- ma na ció el Dios de a mor hi jo de la es pu- ma na ció el Dios de a mor  
pues q' niega en su- ma, quea vi- ta en el mar- con- causa ma ior, pues quien niega en su- ma quea vi- ta en el mar  
pues quien niega en su- ma quea vi- ta en el mar con- cau- sa ma ior pues quien niega en su- ma quea vi- ta en el mar  
ni yelo ni ar dor- le co pia me ior si no es la que bruma del ya- go chris tal el- lí- quí do ar dor si

Ilustr. 1: E:Mah, Consejos 26565-Exp. 12.  
Cifras de Francisco Díaz de Guitián.



## EL ARTE CONCISO DE FRANCISCO DÍAZ DE GUITIÁN

A)

Título: *Memorial sacro-político y legal, al Rey nuestro señor (que Dios guarde), en el qual con la mayor brevedad se recuerda quan necessaria sea la Música, para lograr los dos fines, político y divino, probando primeramente ser más conforme que otra alguna a esta facultad, la nueva invención y figuración que en casa del suplicante se enseña y practica.*

Autor: Francisco Díaz de Guitián

Impresor: no consta

Lugar: Madrid

Datación: 1709

Ejemplares:

E:Mc, Roda Leg. 115-1163

E:M Real Academia de la Historia, 14/11426 (12)

B)

Manuscrito

Título: [Expediente del pleito de] *Don Francisco Díaz de Guitián, músico instrumentista de la Real Capilla de su Magestad con Don Joseph de Torres, organista de dicha Real Capilla, sobre la conzepción de un privilegio de un nuevo método de música.*

Lugar: Madrid

Datación: 1709-1711

Localización: Archivo Histórico Nacional, Madrid (E:Mah)

Signatura: Consejos 26565-Exp. 12

Del “nuevo y facilísimo método de música, para cantar, acompañar y componer, expresado con los caracteres más significativos que la inteligencia humana pudo excogitar, como son los números usuales”, ideado por Francisco Díaz de Guitián, ya tuvo noticia Barbieri cuando copió parte de su *Memorial sacro-político y legal* de 1709. Sin embargo, desconoció los detalles de ese método de notación con números, que el *Memorial* no describe<sup>1</sup>. El *Memorial* sería igualmente citado por Marcelino Menéndez y Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas en España*<sup>2</sup> pero, de nuevo, sin referencia alguna al sistema en sí.

Más recientemente, Beryl Kenyon de Pascual publicó el texto íntegro del mismo *Memorial*, con introducción y comentarios, aportando también datos biográficos sobre Díaz de Guitián y el contexto en el que su edición se inscribe<sup>3</sup>. Los detalles del sistema

---

<sup>1</sup> Puede verse, al respecto, *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, ed. Emilio Casares, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, vol. 2, p. 309-10.

<sup>2</sup> MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino: *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, 1883-9, vol. 6, p. 444.

<sup>3</sup> KENYON DE PASCUAL, Beryl: “El *Memorial Sacro-Político y Legal* (1709) de Francisco Díaz de Guitián”, *RMS*, XI, 1, 1988, p. 207-35.

seguían sin conocerse y la autora del artículo se preguntaba “de qué manera se diferenciaba de los sistemas de tablatura y de cifra que se empleaban en aquella época”. El interrogante sobre las características del sistema en cuestión se mantenía cuando la misma Beryl Kenyon redactó la entrada “Díaz de Guitián” para el *DMEH*, publicado en 1999<sup>4</sup>.

Finalmente, se localizó en el Archivo Histórico Nacional de Madrid un documento de enorme interés: el expediente del pleito mantenido entre Francisco Díaz de Guitián y Joseph de Torres Martínez Bravo, en torno a la concesión de un privilegio de impresión de música en el nuevo sistema<sup>5</sup>. Este hallazgo permitió a Juan José Carreras ampliar notablemente el conocimiento que se tenía sobre la tipografía musical en España durante la primera mitad del siglo XVIII, además de ofrecer las claves para poder describir el sistema de cifra propuesto por Díaz de Guitián<sup>6</sup>.

El mismo expediente del Archivo Histórico Nacional contiene una segunda parte con documentación de los años 1743-45, referida a la petición de José Vicente Hernández Illana para hacerse con el privilegio de impresión de que gozaba Joseph de Torres (+1738) y que merecerá un comentario aparte en este capítulo.

## I.- El pleito entre Díaz de Guitián y Joseph de Torres

De la documentación exhumada, cabe deducir que Francisco Díaz de Guitián, músico clarín de la Real Capilla, había ideado un sistema de notación mediante cifras que utilizaba para la enseñanza de la música en su propia casa de Madrid. Hacia 1707-8, tenía preparado un *Arte conciso de Música práctica en nuevo método* que pretendía imprimir usando su nueva tablatura. Al objeto de obtener las preceptivas autorizaciones ante el Consejo de Castilla para llevar a cabo la edición, redacta e imprime el *Memorial sacro-político y legal* en 1709, ponderando la importancia y trascendencia de su invento en el contexto de la educación musical en España. En apoyo de su proyecto, obtiene varias aprobaciones a la obra: una de Juan Bonet García de Paredes, maestro de capilla en la catedral de Toledo; otra de Juan Pérez de los Cobos, maestro de capilla en la iglesia colegial de Lorca; más las de Joseph de Torres y Juan de Navas, organista y harpista de la Real Capilla respectivamente.

La petición de Díaz de Guitián ante el Consejo se producirá el 24 de marzo de 1710. La fecha es oportuna, ya que el privilegio concedido a Joseph de Torres el 25 de enero de 1700<sup>7</sup>, con una validez de diez años, habría expirado. No obstante, parece que Torres se

<sup>4</sup> *DMEH*, vol. 4, p. 492.

<sup>5</sup> Archivo Histórico Nacional, Consejos, signatura 26565-12. La fuente completa es accesible en internet a través del portal PARES: <http://pares.mcu.es/>. Si no se indica lo contrario, todos los datos y citas que apor- to en este capítulo se extraen de este mismo expediente.

<sup>6</sup> CARRERAS, Juan José: “José de Torres and the Spanish Musical Press in the Early Eighteenth Century (1699-1736)”, *Eighteenth Century Music*, 10, marzo 2013, p. 7-40. Este artículo recoge la bibliografía sobre el mismo tema publicada hasta entonces. Véase, además, LOLO Begoña: “La Imprenta de Música de José de Torres: un modelo de desarrollo político y cultural en la España del siglo XVIII”, en *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII y XIX)*, Begoña Lolo y Carlos Gozávez (eds.), Madrid, Universidad Autónoma, 2012, p. 65-105.

<sup>7</sup> LEVASSEUR DE REBOLLO, Yvonne: *The Life and Works of Joseph de Torres y Martínez Bravo*, PhD dissertation, University of Pittsburgh (1975), Microfilm International, 1996, p. 28. Citado en CARRERAS, Juan José: “José de Torres and the Spanish Musical Press...”

había adelantado a las intenciones de Díaz de Guitián, pues ya había solicitado y obtenido una prórroga de su privilegio por otros diez años con fecha seis de julio de 1709. De este modo, se entabla una batalla legal en la que Torres intentará defender su monopolio de impresión frente a la pretensión de Díaz de Guitián de establecer una imprenta musical para explotar su invento.

Varios elementos de importancia se discuten viva y reiteradamente durante el proceso. Por un lado, convenía establecer si el sistema de Díaz de Guitián era realmente novedoso y si tenía un verdadero interés práctico para la educación musical y para el bien común. El parecer de Juan de Paredes, maestro de capilla de la catedral de Toledo, firmado en esta ciudad el 16 de abril de 1708, apoya ambos aspectos desde el punto de vista de Díaz de Guitián:

“Redúcese el arte de cantar a dos partes: la primera es, la remisión o intensión de la voz, y la segunda el compás. Para esto se inventaron en la antigüedad diferentes señales y caracteres con que se explicavan los maestros y se entendían los cantores. Usáronlos de una manera los hebreos, los griegos de otra, y de diversa los romanos, y en cada nación o provincia donde se cantó inventaron los suyos a su advitrio. Entre estas variedades vagueó la música desde su primer descubrimiento asta los años de 1400 del nacimiento de nuestro redemptor, o 1500 (que en esto ay contradicción entre los escritores), en que Juan de Muris, insigne músico y mathemático inventó las notas o figuras de canto de órgano que uniformemente fueron recibidas de todos los músicos y oi usamos, aunque en algo mudadas ya algunas de sus reglas.

Las que en el nuevo arte y método de enseñar a cantar a escrito don Francisco Díaz de Guitián, músico instrumentista de la Real Capilla de Su Magestad que Dios guarde, y se me an participado para que sobre ellas dé mi parecer (privadamente) e visto, y en mi sentir, si se admiten y reciben al uso y enseñanza de los aficionados a la música y que no la an de tener por profesión, hallarán lo que ofrece y en su modo de escribir la mayor facilidad, por ser los guarismos de que se vale (en lugar de las que llamamos figuras o puntos) más conocidos y usuales a todos los que escriben y por consiguiente más fáciles de retener en memoria para su inteligencia. Éste es mi parecer salvo etc.”.

Naturalmente, la parte de Joseph de Torres no valora ni la novedad ni el interés de tal sistema en absoluto:

“Y por todo lo referido prozede sin la menor dificultad abistar de ser incierto que la otra parte sea imbentor de nuebo método de música porque ésta ni se puede adelantar ni ser nueva de la que está recibida y practicada desde sus primeros imbentores, y lo que a executado tan solamente es mudar las figuras con que generalmente se entienden sus consonancias y reglas de intensión, estensión, tardanza y zeleridad, elevación y depresión que bulgarmente se llaman solfas y puesto en su lugar números que expliquen estos mismos conceptos sin que aya adelantado ni pudiera cosa alguna. Y porque los números que ha imbentado en lugar de figuras no sólo no son de utilidad alguna pública sino es de conocido perjuicio a los profesores de dicha facultad si se le conzediera lizencia para su impresión porque por ellos no pudieran de ningún modo entender las obras de música que se hazen e ymprimen no sólo en estos reynos pero ni en los estraños, ni tampoco los libros que hasta aora se an escripto con tanto azierto por estar todos escriptos e ympresos con dichas figuras y así los que aprendieran por dichos números no pudieran entenderlos, por lo qual no tiene la otra parte aprovación de ninguno de los maestros y sólo dize la tiene de los diszípulos que por diversión y no llevarles nada le asisten que no pueden tener conozimiento, por ser lo que se llama nueva imbención, como una zifra particular que no puede tener ni aprovechar para la lengua que generalmente se practica y así se manifiesta evidentemente que no solo no se sigue interés alguno de conzeder a la otra parte la lizencia que pretende a la utilidad pública sino es perjuicio conocido a que no es justo se de lugar [...]”.

En el momento cumbre del proceso, tanto Joseph de Torres como Juan de Navas se retractarán de los pareceres emitidos anteriormente a favor de Díaz de Guitián y su método. Y es que no debe perderse de vista que, más allá de cuestiones notacionales, pedagógicas o de bien común, lo que está aquí en juego tiene un estricto interés económico. Por parte de Torres, para no perder su monopolio de impresión; por parte de Díaz de Guitián, para tener acceso a la explotación de un posible negocio editorial en concurrencia con Torres.

Con el privilegio a favor de Torres en vigor y habiendo dado éste por nulo su informe favorable, el resquicio legal por el que Díaz de Guitián intenta colarse se basa en demostrar que tal privilegio se refería al formato “música” por contraposición al formato “cifra” y no a la impresión de música en sentido general. A tal efecto, se incorpora al expediente una muestra de la impresión “en música” realizada por la Imprenta Real, la cantata de Antonio Literes *Hijo de la espuma*, junto a su transcripción en el nuevo sistema notacional de Díaz de Guitián (ilustración 1). Ambas muestras serían examinadas por Carlos Misón, maestro de capilla del monasterio de las Descalzas Reales, y por fray Manuel de San Gerónimo, maestro de capilla del monasterio de San Gerónimo de Madrid, quienes emiten sendos pareceres. El de fray Manuel confirma la novedad y expresa la conveniencia de difundir el método de Díaz de Guitián:

“Habiéndoseme traído de orden de V.A. el pleito que litiga en el Consejo don Francisco Díaz de Guitián, músico ynstrumentista de la Real Capilla, con don Joseph de Torres, organista de ella, sobre que se le conçeda al dicho don Francisco licencia y permisión para poder imprimir un nuevo méthodo de música que a compuesto y está presentado en el dicho pleito, el qual e visto, mirado y reconocido, con toda atención y cuidado, assí por el precepto de V.A. como por mi ynstituto, y lo que se me ofrece es, que el dicho método es diverso del común en figuración y reglas, y en quantos autores e visto prácticos y especulatibos, breve ni lactamente nunca he hallado semejante concepto, y será muy del servicio de Dios, culto divino y bien común, por contener mucha más brevedad, çerteza e yngenuidad. Éste es mi parecer, salvo etc. Dios guarde la cathólica y real persona de V.A. los siglos que puede y la xptiandad necesita. De este convento de San Gerónimo el Real de Madrid, oy jueves 26 de febrero, año de mill settecientos y once. Humilde maestro de capilla de S. Gerónimo y siervo capellán de V.A. Fray Manuel de San Géronimo [rubricado]”.

Sin embargo, el parecer de Carlos Misón, aun reconociendo la originalidad del método, resulta fulminante para las pretensiones de Díaz de Guitián:

“De horden de V.A. se a traído a mi poder (con papel de don Miguel Rubín de Noriega, escrivano de cámara del Vuestro Consejo) un pleito, que litigan en él don Francisco Díaz de Guitián, músico clarín de la Real Capilla, con don Joseph de Torres, horganista mayor de ella, sobre que se conçeda a dicho don Francisco licencia y permissio para tener imprenta en su casa de un nuevo méthodo de música, que a compuesto, y aviéndole visto, mirado y reconoçido, con toda atención y cuidado, hallo ser en el modo totalmente diverso, de el común y general que siempre an seguido y siguen los profesores, aunque en la substancia, el mismo, por lo que es digno de alabanza su autor, pues que con su grande aplicación, estudio, y trabajo, a puesto en práctica nuebo modo (y al parezer más fácil) de enseñar a los aficionados, a quienes podrá servir de diversión; y también si algunos de los profesores quisieren (por curiosidad) aplicarse y dedicarse a él, le comprehenderán más brevemente, mas no por esso lo podrán poner en práctica en sus yglesias, si no es en casso de criar o admitir éstas nueba capilla, y imprimir libros y papeles, según dicho nuebo méthodo, o que generalmente todos los profesores le aprendiessen, que de essa forma podían usar de uno y otro; mas esto tiene muchas dificultades, porque el maestro de capilla que a conseguido con mucho desvelo y trabajo tratar la composición con primor no querrá gastar el tiempo en valde. Lo mismo ejecutarán el músico que (con destreza)

sabe cantar su papel y el ynstrumentista, que sin carezer de ella tañe el ynstrumento que en los principios eligió; ni las yglesias, ni capillas, reales y no reales, admitirán esta nobedad, porque teniendo tantos libros ympresos compuestos (con mucho fundamento, acierto y propiedad) los maestros más ynsignes, no les saldrá buena cuenta; además, que es tan común y usual (assí en España, como en los demás Reynos estraños) el méthodo que oy se estila, y se ha practicado siglos han, que con ser las lenguas tan diversas, son las reglas tan generales, que unos a otros se entienden de tal manera, que el diestro músico español entenderá, cantará y executará la composición más extraña, como cada día se experimenta con la música ytaliana, que es la más dificultosa por sus raras travesuras y apuntaciones. Por cuyos motivos soy de sentir, que en lo general no sólo es inútil dicho nuevo méthodo, si no es que en alguna forma puede causar grave perjuicio su conçesión. Éste es mi parecer salvo etc. Dios guarde la cathólica y real persona de V.A. los siglos que puede y la christiandad desea y a menester. Madrid, y febrero 16 de 1711. Carlos Misón [rubricado]”.

Aunque no se conserva la sentencia como tal en el expediente, se sabe que el Consejo falló a favor de Joseph de Torres por resolución del 7 de marzo de 1711. Implícitamente, tal fallo no sólo mantenía el privilegio de Torres para la impresión de música sino que, probablemente, le habilitaba incluso para imprimirla en el formato en cifra de Díaz de Guitián. No en vano, recordemos que de la imprenta de Torres ya habían salido en 1702 y 1704 los dos libros del *Compendio numeroso de zifras armónicas* de Diego Fernández de Huete, de modo que la impresión de cifras no representaba mayor novedad ni dificultad para su taller.

Se sabe, además, que el mismo Torres solicitaría en 1719 un privilegio real alegando ser el inventor, precisamente, de un nuevo sistema llamado *entablatura* “que es una cifra de notas musicales”<sup>8</sup>. Y el privilegio otorgado por el rey Felipe V a favor de Torres, con fecha 12 de mayo de 1719, reconoce, en efecto,

“[...] que el referido don Joseph de Torres, con grande aplicación, trabajo, y costo iba aumentando cada día su imprenta, pues no habrá expresión, o moda de escribir la facultad de la música, ya sea por instrumentos, o profesores, y lo más principal para los oficios del culto divino de los religiosos coros que no se halle, y tenga executado en su casa, habiendo perfeccionado, y aumentado estas obras con las cifras de números, y notas correspondientes a estas clases para la armonía del canto; y que además de este trabajo (hasta aquí de imitación), estaba para dar al público una fábrica nueva de imprimir, inventada como de primero, sin exemplar hasta ahora de toda la Europa, de lo que se llama *entablatura*, que es una cifra de notas musicales, de cuya especie se logran con dificultad algunos manuscritos, o estampados en lámina, que por lo costoso de adquirirlos de fuera de nuestros reynos, andaba muy escaso el uso de ellos; y que reducida esta *entablatura* a imprenta, era más universal el beneficio, así para los sagrados coros, como para los profesores del arte, y aficionados a la música, y por consiguiente menos costoso, y que todo cedía en utilidad pública, así espiritual, como temporal de nuestros vasallos, a quien como otras obras dedicaba su estudioso afán a nuestra protección, y amparo, porque fuese protegida de nuestra real aprobación, para lo qual hizo manifestación de los papeles y muestras de esta nueva invención, y que para que se pudiese poner en práctica, establecer, y sacar al público, necesitaba precisamente que fuese esta impresión tan delicada en papel fino de fuera de nuestros reynos, para que saliese con la mayor perfección, el que no se podría echar en ella por lo costoso que hoy está, y que en esta atención, y a los muchos años de trabajo, y desvelo que había tenido en la composición, discurso, e invenciones expresadas, nos pidió, y suplicó fuésemos servidos concederle el permiso, y exención de derechos para la entrada de diez y seis valones de papel ordinario, doce de marquilla, ocho de marca mayor, y quatro de imperial, que era la porción que precisamente necesitaba cada un año para tener

<sup>8</sup> Citado por José María Escudero de la Peña en un artículo publicado en *La Reforma*, 5 y 11 de mayo de 1866. Agradezco a Alfonso de Vicente el haberme puesto sobre la pista de este documento.

corriente su imprenta, y asimismo la franquicia, y permiso de todos los derechos de entrada de diez arrobas de aceyte, diez de vino, diez de jabón, y diez de vinagre, que necesitaba para su consumo, y lo mismo para el de dos oficiales que se ocupaban continuamente en el trabajo de la imprenta, y todos los demás privilegios, y exenciones que se habían concedido a los inventores, y establecedores de otras fábricas: y habiéndose visto en nuestra real junta, se acordó que sobre su contenido informasen dos impresores de los que tienen sus oficinas en esta nuestra Corte, quien declararon ser nueva fábrica, o inventiva de composición, que nunca había habido, ni la había sino es sólo la que el referido don Joseph discurreó, y tenía planificada; y que aunque habían visto algunos papeles de música traídos de fuera del reyno, eran de *entablatura* hecha en lámina, muy costosos, y difíciles de conseguir, por cuya razón era, y sería muy útil, y conveniente se mantuviese la imprenta que ofrecía poner en perfección, y que para ello según la inteligencia que tenían, y haber visto los caracteres, y figuras de esta impresión, a que sólo el referido don Joseph de Torres, u otra persona de igual inteligencia, y aplicación podía dar la forma; y para que quedasen bien figurados, como era menester para comprehenderse, era preciso que el papel fuese del más fino, y de mucho cuerpo: lo mismo declaró el maestro fundidor de letras de imprenta, añadiendo no poderse executar la fundición de semejantes letras si el expresado don Joseph no daba forma a los caracteres, y figuras correspondientes a la música, y que no había otro en esta Corte, ni fuera de ella, que lo executase; y también dos religiosos organistas conventuales, el uno en el de San Felipe el Real, y el otro en el del Carmen, habían declarado no haber visto otra imprenta de *entablatura* en estos nuestros reynos, ni fuera de ellos, y que era muy útil se mantuviese”<sup>9</sup>.

A primera vista, del texto del privilegio concedido a Joseph de Torres podría inferirse que tal sistema de entablatura era un sistema de notación musical en cifra, distinto del usado todavía a principios del siglo XVIII por los organistas hispanos. Sin embargo, el mismo Torres indentificará con total claridad su entablatura con el formato de partitura para teclado o *keyboard score* en la reimpresión de sus *Reglas generales de acompañar* de 1736:

“Supuesta la conveniencia de acompañar con instrumento la voz, [...] y atendiendo a la común, y pública utilidad, trabajé años passados los tres primeros tratados con el Método de Reglas Generales, [...] y aviendo de reimprimirse, me pareció precisa obligación (para más complemento de esta obra) añadir este quarto tratado, en que se explique, y demuestre el estilo moderno, de acompañar las obras italianas. Pero con la novedad de salir impresso en el modo que llaman de *entablatura*, tan dificultoso para la prensa, como fácil para la estampa, o buril, que a costa de mi desvelo he logrado se execute en España, aunque no con la mayor hermosura, sí con bastante claridad para la inteligencia”<sup>10</sup>.

Por desgracia, no conocemos más detalles del desarrollo posterior del litigio entre Torres y Díaz de Guitián. Desde luego, la relación no debió ir a mejor si tenemos en cuenta los acontecimientos ocurridos en el invierno de 1714:

“Se fulminó causa criminal contra don Francisco Díaz de Guitián, músico clarín de la Real Capilla, sobre aver dado una puñalada a don Joseph de Torres; de la qual se recibió información del hecho, y se le mandó prender y embargar sus bienes, los que se embargaron; y el dicho Guitián se retrajo a los Carmelitas”<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Extraído de LARRUGA, Eugenio: *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España*, Madrid, Antonio Espinosa, 1788, tomo III, p. 203-7.

<sup>10</sup> TORRES, Joseph de: *Reglas general de acompañar*, Madrid, Imprenta de Música, 1736, s. p. Puede verse una reproducción de la entablatura de Torres en parte I, ilustración 2.

<sup>11</sup> Archivo del Palacio Real, Real Capilla, caja 125. Citado en KENYON DE PASCUAL, Beryl: “El Memorial Sacro-Político y Legal...”

Lo cierto es que la plaza de músico clarín que disfrutaba Francisco Díaz de Guitián en la Real Capilla sería suspendida el 27 de marzo de 1715<sup>12</sup>. De su método en cifra parece que no quedó el menor rastro. Tampoco del sistema de entablatura inventado por Torres.

## II.- La cifra de Díaz de Guitián

Ni el *Memorial sacro-político y legal* de Díaz de Guitián ni los pliegos del proceso legal aquí analizados dan noticia alguna sobre las características del sistema de cifra utilizado en su *Arte conciso de Música práctica*. No obstante, gracias a la incorporación al expediente de una muestra de la impresión realizada por la Imprenta Real de la cantata de Antonio Literes *Hijo de la espuma*, para tiple y acompañamiento, junto a su transcripción manuscrita en la cifra de Díaz de Guitián, podemos describir las características del sistema con total precisión<sup>13</sup>.

En principio, esta cifra parece concebida para la representación de música en partes separadas o “en papeles”, tanto vocal como instrumental, y no parece adaptarse con facilidad a la escritura polifónica propia del instrumento de teclado o del harpa.

Así, en el caso de la cantata de Literes, Díaz de Guitián copia en hojas separadas la cifra para la voz y la cifra para el acompañamiento. Cada uno de estos papeles establece, en primer lugar, una pauta formada por dos líneas horizontales rojas entre las que se colocan cifras de guarismo figurando las diferentes alturas, a partir de la siguiente clave:

C	C#	D	Eb	E	F	F#	G	G#	A	B	H
0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	X	H

Al tratarse de una cifra de tipo cromático o semitonal en base doce, la grafía que identifica a cada nota servirá también para señalar a su correspondiente enharmónica. Así, 1 designa tanto a C# como a Db, 3 designa tanto a Eb como a D#, etc.

La diferenciación de las octavas depende de la colocación de las cifras con respecto a las dos líneas que forman la pauta, según se coloquen debajo de la inferior, sobre la superior o enmedio.

Para guiar la lectura en la parte de la voz, se colocan entre las cifras pequeños trazos inclinados que indican la dirección ascendente o descendente de la melodía. Esto se hace en todos los casos, excepto cuando las cifras cambian de línea u octava en su itinerario melódico. Además, al final de cada renglón en ambas partes, se coloca una cifra a modo de guión que expresa en número de semitonos el siguiente movimiento melódico. En la parte de la voz, incorporando de nuevo el trazo inclinado ascendente o descendente; en la parte del acompañamiento, mediante el uso de los signos + (más) o – (menos) precedidos de un paréntesis.

<sup>12</sup> KENYON DE PASCUAL, Beryl: “El *Memorial Sacro-Político y Legal*...”

<sup>13</sup> En este punto, me permito corregir algunos detalles de la descripción del sistema ofrecida por CARRERAS, Juan José: “José de Torres and the Spanish Musical Press...”

Los silencios o pausas se marcan mediante un punto que va colocado siempre bajo la línea inferior de la pauta. En el comienzo del *area* de la cantata, los tres compases de espera de la voz se indican mediante un 3 sobrepuesto a una T, letra que quizá tiene el significado de *tactus* o tiempo.

Los compases se marcan al modo tradicional, mediante líneas divisorias verticales. Las dos partes de la cantata de Literes, recitado y *area*, están escritas en compás C, que la cifra traduce mediante un 2 inserto en paréntesis al principio de la primera pauta. El signo de compás viene precedido de una indicación de armadura que denota la final, mediante un 7 (G), y el bemol, mediante una X correspondiente a la nota si bemol.

Los valores rítmicos se indican sobre las correspondientes cifras o pausas, según de la siguiente clave:



Cuando es necesario, estas figuras van acompañadas de puntillos de prolongación o de ligaduras. Éstas van colocadas bajo la pauta cuando son de valor y sobrepuestas cuando corresponden a apoyaturas.

Adicionalmente, cuando la figuración es muy volada o el ritmo más complejo, se incorpora un doble trazo vertical sobre una de las líneas rojas para marcar el alzar del compás y otra simple para marcar la subdivisión de las negras. El procedimiento conecta, obviamente, con la cuestión de las barras del alzar que comento en otro lugar<sup>14</sup>.

El cifrado del acompañamiento va colocado sobre la pauta, traduciendo el numeral original del bajo continuo a la nota concreta que representa. Estas cifras se diferencian del resto por medio de la colocación de un punto sobre el número.

Con estos ingredientes, el resultado visual de la cifra de Díaz de Guitián no deja de resultar relativamente complejo, por la abundancia y acumulación de signos. Por tal razón, el sistema parece adaptarse mal a piezas de cierta complejidad, que presenten figuración rítmica muy cambiante o saltos melódicos abruptos. Con todo, el inventor defiende su simplicidad, sobre todo por el hecho de utilizar números como ingrediente principal.

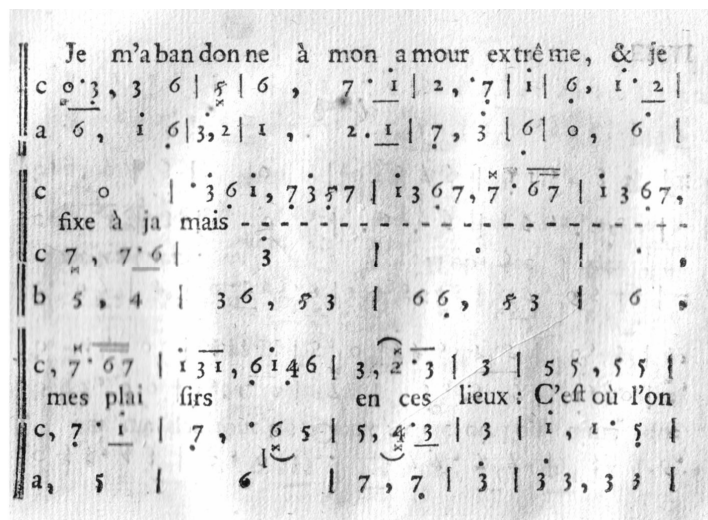
En este sentido, el sistema de Díaz de Guitián se relaciona con otras propuestas tendentes a la simplificación del sistema notacional mediante la sustitución de notas por cifras aparecidas a lo largo de los siglos XVII y XVIII, como las de William Braythwaite en su *Siren coelestis* (1638), Athanasius Kircher en la *Musurgia universalis* (1650) o Giovanni d'Avella en *Regole di musica* (1657)<sup>15</sup>. Pero parece mantener más

<sup>14</sup> Parte II, apartado III.1.6.

<sup>15</sup> BRAYTHWAIT, William: *Siren coelestis centum harmoniarum, duarum, trium & quatuor vocum*, Londres, [Iohannis Norton], 1638; KIRCHER, Athanasius: *Musurgia universalis sive Ars consoni et dissoni in X libros digesta*, Roma, Francesco Corbelletti, 1650 y AVELLA, Giovanni d': *Regole di musica divise in cinque trattati, con le quali s'insegna il canto fermo efigurato, per vere e facili regole*,



nexos con la notación presentada por Jean-Jacques Rousseau a la Académie des Sciences de París en 1742<sup>16</sup>, heredera, por su parte, del sistema de notación para cantollano desarrollado en 1677 por el franciscano parisino Jean-Jacques Souhaitty<sup>17</sup> (ilustración 2). Todo ello sin olvidar las pretensiones de Lucas de Ribayaz y Luis Venegas de Henestrosa en sus respectivos impresos de 1677 y 1557<sup>18</sup>, quienes vislumbraron, cada uno a su manera, elevar sus cifras hispanas para tecla o harpa a la categoría de sistemas universales de notación capaces de desplazar definitivamente al formato de canto de órgano.



Ilustr. 2: Jean-Jacques Rousseau, *Project concernant de nouveaux signes pour la musique* (1742).

El éxito de tales sistemas numéricos “reinventados” para la música vocal fue muy variable. Variantes del sistema puede detectarse a principios del siglo XIX en libros corales del ámbito germánico, como en el *Choralbuch für Volksschulen* de J.F. Wilhelm Koch, publicado en Magdeburg en 1816<sup>19</sup>. En Francia, el sistema de Rousseau sería retomado y reformado por Pierre Galin, Aimé y Nanine Paris y Emile Chevé en 1844, para alcanzar luego cierta difusión en Alemania, Holanda, Dinamarca o Rusia<sup>20</sup>. Una de las claves de ese relativo éxito parece haber sido la facilidad para imprimir tales formatos en imprentas no especializadas en música, además de su pretendida facilidad de lectura y aprendizaje para el aficionado o el estudiante, pero siempre dentro de un marco musical de relativa simplicidad, centrado casi siempre en el repertorio coral litúrgico o la canción popular.

Roma, Francesco Moneta, 1657. Para una panorámica general sobre estos sistemas, puede verse el artículo “Notation” (III) en *NGD*, vol. 13, p. 409-15, firmado por Geoffrey Chew.

<sup>16</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques: “Project concernant de nouveaux signes pour la musique, lu par l’Auteur à l’Académie des Sciences, le 22 Août 1742”, en *Traité sur la musique*, Geneve, 1781 y ROUSSEAU, Jean-Jacques: “Dissertation sur la musique moderne”, en *Traité sur la musique*, Geneve, 1781.

<sup>17</sup> SOUHAITY, Jean-Jacques: *Nouveaux élémens de chant, ou L’essay d’une nouvelle découverte qu’on a fait dans l’art de chanter*, París, 1677; SOUHAITY, Jean-Jacques: *Essai du chant de l’église par la nouvelle méthode des nombres*, París, 1679.

<sup>18</sup> Véanse los capítulos Venegas y Ribayaz. También, parte I, I.3.1 y parte II, apartados I.3.4 y II.2

<sup>19</sup> Sobre esta fuente, SOULIER, Natalie: “Gesetzt-gestochen-geschrieben. Druck und Druckformherstellung von Herr Gott, dich loben wir in ausgewählten Gesang- und Choralbüchern des frühen 19. Jahrhunderts”, *Musik und Kirche*, 69, 1999, p. 20-24.

<sup>20</sup> RAINBOW, Bernard: “Galin-Paris-Chevé method”, en *NGD*, vol. 7, p. 99-100.

En cualquier caso, por lo que respecta al caso hispano, parece que las cifras de Díaz de Guitián no alcanzaron la repercusión que su autor pretendía. Queda pendiente, no obstante, una exploración más en profundidad de su papel en el ámbito docente y musical del Madrid de principios del siglo XVIII.

### III.- El expediente de 1743-45

El mismo expediente del Archivo Histórico Nacional que contiene el pleito entre Díaz de Guitián y Joseph de Torres presenta una segunda parte completamente independiente con documentación referida a la petición formulada en julio de 1743 por José Vicente Hernández Illana para solicitar un privilegio de impresión semejante al que gozaba Joseph de Torres, quien había fallecido ya en 1738.

Hay varios aspectos de interés para nuestro estudio en este segundo expediente. Por un lado, Hernández Illana se refiere al negocio de Torres como “imprensa de entablatura de música”, lo que constituye un raro ejemplo de la utilización del término en el ámbito hispano<sup>21</sup>. Como hemos visto más arriba, el término no se refiere, en absoluto, a un formato en cifra, sino al formato de partitura de teclado (*keyboard score*) realizado con tipo móviles.

Pero lo más interesante de este documento es la incorporación al mismo de dos muestras de impresión de dos obras para órgano hasta ahora desconocidas. Por un lado, una *Obra orgánica de medio registro de dos tiples de octavo tono compuesta por don Joseph de Torres* (ilustración 2) y, por otro, una *Obra de órgano de D<sup>n</sup> Manuel Joseph Marín, organista de la S<sup>a</sup> Ygl<sup>a</sup> de Burgos* (ilustración 3). Ninguno de los dos impresos va fechado.

La obra de Torres, que lleva la indicación “Obra primera”, constituye hasta ahora el único testimonio concluyente de la producción para tecla de Joseph de Torres, si dejamos aparte las obras que se le atribuyen en el manuscrito de la colección Sánchez Garza de Ciudad de México<sup>22</sup>. En función del ámbito de actuación de Torres, la Real Capilla madrileña, y la probable fecha de composición e impresión de la obra, ca. 1700-10, la pieza puede ponerse en relación con parte del repertorio copiado por fray Antonio Martín y Coll en sus volúmenes manuscritos conservados en la Biblioteca Nacional de España en Madrid<sup>23</sup>.

La pieza se presenta en formato de partitura, con un pentagrama para cada una de las cuatro voces, y está impresa usando caracteres móviles, lo mismo que las *Flores de música* de Manoel Rodrigues Coelho (Lisboa, 1620) y el “libro particular para los organistas” de la edición de *Missae, Magnificat, motecta, psalmi, et alia quam plurima* de Tomás Luis de Victoria (Madrid, 1600). Así, la pieza de Torres constituye un raro testimonio de la impresión en formato de partitura en el ámbito hispano en fecha tardía.

<sup>21</sup> Sobre esta cuestión, parte I, I.2.

<sup>22</sup> Sobre esta fuente, *El libro que contiene onze obras para órgano de registros partidos del Dr. Dn. Joseph de Torres*, transcripción y estudio de Felipe Ramírez Ramírez, México, CENIDIM, 1993 y DELGADO PARRA, Gustavo: *Un libro didáctico del siglo XVIII para la enseñanza de la composición en la Nueva España*, Valencia, CSIC, Universitat politècnica, 2011.

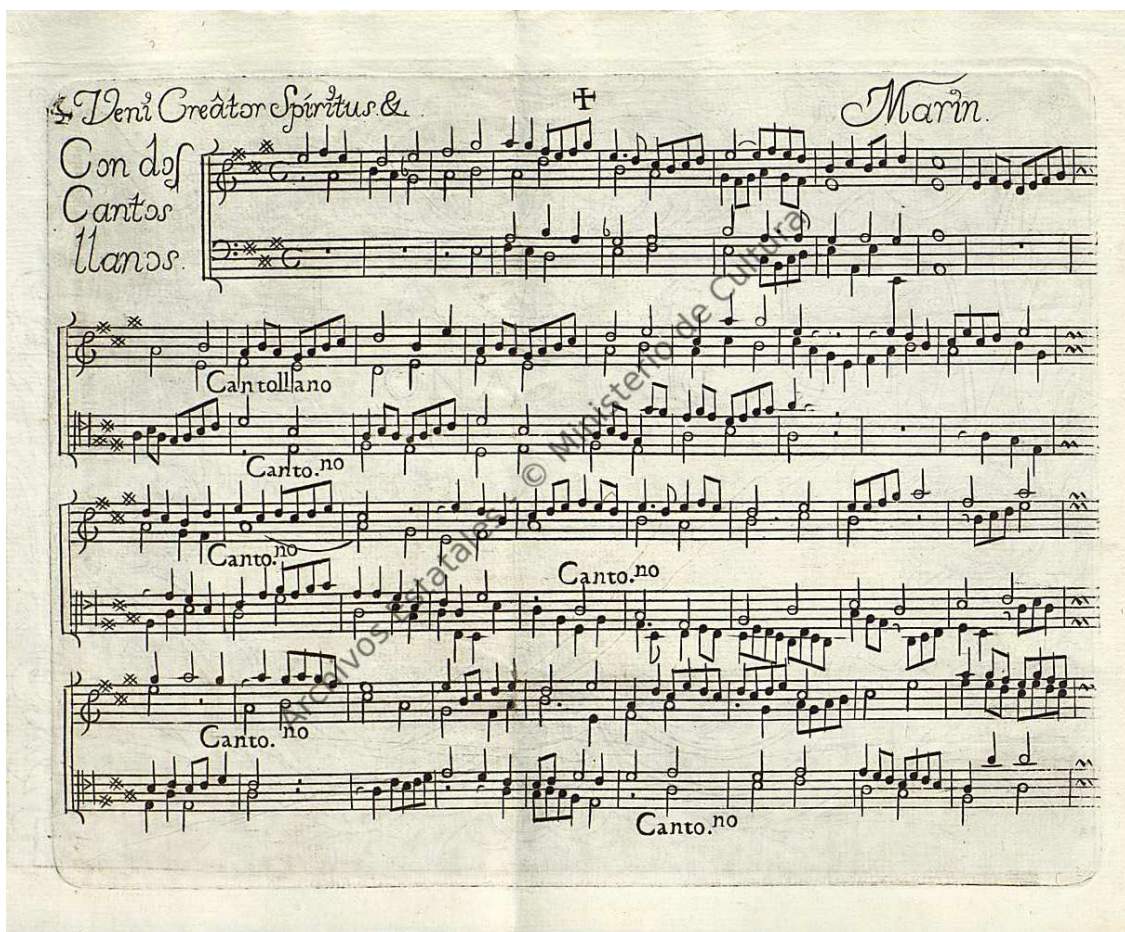
<sup>23</sup> Véase al respecto, *Pensil deleitoso*, apartados I, III y IV.



Ilustr. 2: E:Mah, Consejos 26565-Exp. 12.  
*Obra orgánica* de Joseph de Torres.

Por su parte, la pieza de Manuel Joseph Marín, un *Veni Creator Spiritus con dos cantos llanos*, se presenta en formato de partitura para teclado o *keyboard score* y usa la técnica del grabado sobre plancha de cobre. La última lámina viene firmada “Hernández sculpsit Matriti”. El impreso sirve de muestra a José Vicente Hernández Illana para elevar al rey la solicitud de instalación en Madrid de “una estampa a imitación de las de Italia, Francia, Olanda y otros payses extrangeros”, aludiendo a las ventajas de la técnica del grabado sobre la de tipos móviles utilizada en los impresos de Torres. El privilegio de impresión a favor de Hernández Illana se otorgaría por el Consejo de Castilla el 26 de agosto de 1743.





Ilustr. 2: E:Mah, Consejos 26565-Exp. 12.  
*Veni Creator Spiritus* de Manuel Joseph Marín.

Si tenemos en cuenta que la técnica del grabado calcográfico sólo había sido utilizada hasta entonces en España para la impresión de música en formato de cifra, en la *Introducción de música sobre la guitarra española* de Gaspar Sanz (Zaragoza, 1694 y 1697)<sup>24</sup>, el *Poema harmónico* de Francisco Guerau (Madrid, 1694)<sup>25</sup> y el *Compendio numeroso* de Diego Fernández de Huete (Madrid, 1702 y 1704)<sup>26</sup>, cabe considerar el impreso realizado por José Vicente Hernández Illana antes de julio de 1743 como el primer ejemplo de grabado en formato música realizado en el ámbito hispano.

<sup>24</sup> SANZ, Gaspar: *Introducción de música sobre la guitarra española*, Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1694 y *Libro segundo de cifras sobre la guitarra española, con arte nuevo para aprender a tañerla sin maestro con gran facilidad*, Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1697. Ed. facsímil, con introducción y notas de Luis García-Abrines, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1979.

<sup>25</sup> GUERAU, Francisco: *Poema harmónico, compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra*, Madrid, Manuel Ruiz de Murga, 1694. Ed. facsímil a cargo de B. Jeffery, Londres, Tecla Ed., 1977.

<sup>26</sup> FERNÁNDEZ DE HUETE, Diego: *Compendio numeroso de zifras armónicas, con theórica, y práctica para harpa de una orden, de dos órdenes, y de órgano*, Madrid, 1702 (primera parte) y 1704 (segunda parte). Ed. facsímil a cargo de María Rosa Calvo Manzano, Madrid, Alpuerto, 1992. Véase capítulo *Compendio numeroso*. Sobre la introducción de la técnica del grabado musical en España, entre otros, GOSÁLVEZ LARA, Carlos José: *La edición musical española hasta 1936*, Madrid, Asociación Española de Documentación Musical, 1995 y CARRERAS, Juan José: "José de Torres and the Spanish Musical Press..."

Al mismo tiempo, el ejemplar grabado por Hernández Illana constituye una temprana muestra impresa del formato de partitura para teclado en España, adelantándose a la que hasta ahora se creía la primera edición de este tipo, las *Seis fugas para órgano y clave* de Juan Sessé, publicadas, según Saldoni en su *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, en 1773<sup>27</sup>.

En conjunto, los dos impresos de Joseph de Torres y de Hernández Illana adjuntos al expediente del Archivo Histórico Nacional son capaces de cambiar por completo la historia de la impresión de música de tecla en España, en cuanto llenan, de algún modo, el vacío hasta ahora descrito entre la *Facultad orgánica* de Francisco Correa de 1626 y las *Seis fugas* de Juan Sessé. Sólo es de esperar que, en un futuro próximo, puedan ser localizados otros impresos hispanos de música de tecla que enriquezcan aún más ese panorama.

---

<sup>27</sup> SESSÉ, Juan: *Seis fugas para órgano y clave*, Madrid, Copin, [1773]. Sobre este impreso en el panorama editorial hispano, SESSÉ, Juan: *Seis fugas para órgano y clave*, Almonte Howell (ed.), Madrid, Unión Musical Española, 1976 y HOWELL, Almonte: "Spain's First Printed Keyboard Score: The Six Fugues of Juan de Sessé", en *Essays on the Music of J.S.Bach and Other Divers Subjects: A Tribute to Gerhard Herz*, Robert L. Weaver, Louisville, University of Louisville, 1981, p. 281-90.



**QUADERN**



Ilustr. 1: E:Bc, M 3659. *Quadern en xifra*, cara interior de la portada y fol 1.



**EL QUADERN EN XIFRA DE BARCELONA**

Manuscrito

Localización: Biblioteca de Cataluña, Barcelona (E:Bc)

Signatura: M 3659

Datación: ca. 1700-1720.

El *Quadern en xifra* de Barcelona fue dado a conocer en un artículo que publiqué en 2004<sup>1</sup>. Desde entonces, y hasta donde llega mi conocimiento, no ha habido ninguna otra aportación significativa al estudio de esta fuente.

En su momento, este volumen, cuya copia podría datar del primer cuarto del siglo XVIII, aportaba como novedad el ser la única fuente en cifra para tecla localizada en los términos del antiguo Reino de Aragón. La situación no ha cambiado en este sentido, aunque la posterior localización del manuscrito Senorami y del manuscrito para harpa del Orfeo Catalá<sup>2</sup>, más la descripción del manuscrito Escornalbou presentada en este trabajo, amplían considerablemente las perspectivas de estudio sobre el particular en ese ámbito geográfico.

**I.- Descripción y contenido**

Este volumen manuscrito fue adquirido, según el *Registro d'entrada dels llibres* de la Biblioteca de Cataluña<sup>3</sup>, a la librería Ripoll de Palma de Mallorca en abril de 1992, pero no hay datos sobre su procedencia precisa. No obstante, el uso lingüístico en los títulos y textos del manuscrito circunscribe su procedencia al ámbito catalano-mallorquín, mientras que el contenido y orientación de la colección parece delatar su procedencia de algún establecimiento monástico, muy probablemente femenino.

El volumen tiene formato vertical de 25 x 18 cm. y está encuadernado en pergamino. Carece de título, fecha o inscripciones en la portada. Consta de 56 folios numerados a lápiz, faltando algunos al final. Integramente escrito en cifra hispana para tecla de tipo cíclico, generalmente con siete pautados de cuatro líneas por página. Obra de un solo copista, excepto los folios 40v y 41. Éstos presentan otro tipo de letra, más grande y de trazo tembloroso, que se encabeza con la leyenda “los tons son 8. 4 mestres, y 4 dexeble”. Contienen ejemplos de entonaciones, *meditaciones* (sic) y *seculorum* de canto llano sobre pentagramas y su finalidad es claramente pedagógica.

<sup>1</sup> CEA GALÁN, Andrés: “El *Quadern en xifra* de la Biblioteca de Catalunya: una nueva fuente para la música de órgano”, *Anuari de l'orgue*, II/2003, Associació Catalana de l'Orgue, Barcelona, 2004, p. 7-18. No obstante, ya se había citado sus existencia en CEA GALÁN, Andrés: “Pablo Bruna según fray Pedro de San Lorenzo: perspectivas para la interpretación de la música de los organistas aragoneses del siglo XVII”, *NASS*, XVI, 1, 2000, p. 9-34.

<sup>2</sup> Véanse los capítulos Senorami, Escornalbou y Otras fuentes.

<sup>3</sup> Agradezco a la Sra. Joana Crespi (+), jefe del departamento de Música de la Biblioteca de Cataluña, las facilidades ofrecidas para la consulta de este *Registro* y del *Quadern* en 1998. El nombre asignado a este manuscrito, “Quadern en xifra”, es el que figura en el registro de la Biblioteca de Cataluña.

Ninguna de las piezas lleva nombre de autor pero, aunque la confección del *Quadern* parece realizada en el primer cuarto del siglo XVIII, la música que contiene podría datar, al menos en parte, de la segunda mitad del siglo XVII. Por el momento sólo ha sido posible establecer una concordancia, que apoya la datación propuesta: la última pieza del manuscrito se corresponde con el *Tiento 5º tono mano ysquierda* de Pablo Bruna, transmitido por el manuscrito M 759 de la Biblioteca de Cataluña<sup>4</sup>.

El contenido del *Quadern* puede dividirse en cuatro secciones principales<sup>5</sup>. La primera contiene versos, agrupados conforme a los ocho tonos; la segunda, himnos; la tercera, versos para *Te Deum*; la última sección recoge un grupo de tientos, el último de los cuales aparece incompleto por falta de folios al final. Los tres géneros representados (versos, himnos y tientos) constituyen el fuste del repertorio litúrgico para órgano. El manuscrito no contiene ninguna obra de género profano e incluso dos de los tientos llevan designaciones litúrgicas, uno “sobre la Salve” y otro “Alzar Deu”, esto es, uno de los raros ejemplos de piezas específicamente destinadas a la elevación en el repertorio hispano.

Cada una de las dos primeras secciones, de versos y de himnos, viene seguida por algunos folios pautados sin cifrar. Este detalle parece indicar no tanto un interés por establecer separaciones en el corpus como, tal vez, el deseo de disponer de pautados vacíos para futuras aportaciones dentro de la ordenación establecida. En la sección de versos, estos folios vacíos existen también al final de cada grupo tonal, seguramente con la misma finalidad. A partir de este detalle se puede suponer que el proceso de copia no fue correlativo sino, probablemente, por capas dentro de cada grupo, aunque realizado seguramente en un periodo corto de tiempo.

Merece ser destacada la presencia de algunos himnos infrecuentes en el repertorio hispano conservado, como *Verbum Caro*, *O Gloriosa Virginum*, el himno de los apóstoles *Exsultet Orbis Gaudiis* o *Iste Confessor*. Mas, sin duda, llama especialmente la atención, por su rareza, la presencia de un verso “per la Sibilla”, sin duda para su uso en el drama litúrgico o para las funciones religiosas a él asociadas.

El repertorio que el manuscrito recoge, por su tipología, va destinado sin duda al órgano, independientemente de otras posibles aplicaciones pedagógicas. Este hecho se refuerza por la presencia de dos piezas que llevan la indicación “partido”. Se trata de versos a tres voces con dos tiples, de estilo relativamente tardío. Además, uno de los versos de 4º tono lleva la indicación “per mano isquierda”, aunque el bajo sube hasta e’. Hay, sin embargo, otras piezas ejecutables con registros partidos entre c y c# en el manuscrito. Así, el tiento “sobre la Salve” es un medio registro de mano derecha, mientras que las dos últimas obras están escritas para mano izquierda. Uno de los versos lleva también una indicación expresa para la registración en el órgano, al señalar “per regalias”.

<sup>4</sup> Biblioteca de Cataluña (E:Bc), M 729, fol. 68v-71r. Publicado en *Obras completas para órgano de Pablo Bruna*, ed. Julián Sagasta, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 1979, p. 109-18 y *Pablo Bruna. Obras completas para órgano*, ed. Carlo Stella, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 1993, p. 124-130.

<sup>5</sup> Para un índice detallado del contenido remito a CEA GALÁN, Andrés: “El *Quadern en xifra*...

## II.- La notación

El *Quadern* de Barcelona utiliza el mismo sistema de cifra que apareciera impreso por vez primera en el *Libro de cifra nueva* de Luis Venegas de Henestrosa, publicado en Alcalá en 1557. Es significativo que el manuscrito mantenga incluso algunas similitudes notacionales con la fuente impresa. Así, por ejemplo, utiliza la doble raya inclinada (//) para indicar el sostenido, a diferencia de las demás fuentes ibéricas en cifra de los siglos XVI al XVIII, que lo señalan mediante un asterisco o mediante el mismo signo de sostenido (#). En el *Quadern*, como es costumbre también en otras fuentes de principios del siglo XVIII, la nota d# viene siempre indicada mediante el signo 7b.



Ilustr. 2: *Quadern en xifra*, fol. 44. *Pange lingua*.

Todas las piezas están escritas sobre pautados de cuatro líneas. Las pocas piezas a tres voces se copian dejando libre la línea del alto o del tenor. En ocasiones se añade una quinta voz, generalmente en el acorde final, utilizando líneas adicionales, encima o debajo del pautado. En función del contexto, las cifras colocadas bajo la pauta parecen reclamar el uso de la contras del órgano.

Un detalle interesante en este manuscrito es la aparición de palabras denotadoras del aire en dos de las piezas: “alegre” se escribe en el encabezamiento del *Tiento de 6º tono por Ffaut* y “espacio” en la segunda sección del *Tiento de 6º tono Alzar Deu*<sup>6</sup>.

La aplicación de ligaduras, silencios e indicaciones rítmicas no es en absoluto sistemática en el *Quadern*, tal como suele ocurrir en fuentes copiadas para uso privado. A pesar de ello, no se aprecian graves errores de escritura, aunque el o la copista demuestran algunos usos particulares. Uno de ellos es la tendencia a representar la música “sin dedos trocados”, es decir, en disposición grave-agudo sin tener en cuenta la conducción horizontal de las voces, así como el tránsito relativamente libre de una misma voz entre varias líneas de la pauta<sup>7</sup>. Estos detalles pueden relacionarse primariamente con ciertas fuentes para harpa pero también, teniendo en cuenta la zona de origen del *Quadern*, con prácticas notacionales presentes en Italia, tal como se encuentra, por ejemplo, en las cifras de Antonio Valente o en cualquiera de las fuentes en intabulatura para tecla de aquella procedencia<sup>8</sup>.

### III.- Una obra de Pablo Bruna en el *Quadern*

Todas las obras para órgano de Pablo Bruna que han llegado hasta nosotros han sido transmitidas en formato de partitura. La única excepción es el *Registro alto de clarim 8º tom* que aparece en el *Libro de cifra* de la Biblioteca Pública de Oporto<sup>9</sup> y que sólo se conoce en su versión en cifra. El mismo manuscrito de Oporto contiene también una serie de obras, transmitidas como anónimas o bajo el nombre de fray Joseph Torrelhas, que mantienen concordancias con obras de Bruna y de Jiménez, tal como se estudia en su lugar<sup>10</sup>. El estudio de estas concordancias entre fuentes en cifra y fuentes en partitura se revela como una herramienta de gran utilidad para la comprensión de los procesos de copia y transmisión del repertorio, para su transcripción y para su interpretación<sup>11</sup>.

En el caso del *Quadern*, las variantes del *Tiento 5º tono mano ysquierda* con respecto a su copia en partitura del manuscrito M 729 de la Biblioteca de Cataluña son achacables, más bien, a los usos particulares de la fuente en cifra. Especialmente los valores de las notas, indicados con bastante exhaustividad sobre el sistema, presentan numerosas

<sup>6</sup> Para una discusión sobre este aspecto, CEA GALÁN, Andrés: “Pablo Bruna según fray Pedro de San Lorenzo...”

<sup>7</sup> Sobre esta cuestión, véase Huete, apartado IV.1.1.

<sup>8</sup> Sobre esta cuestión, véase Valente, apartado III.

<sup>9</sup> Biblioteca Pública de Oporto (P:Pm), *Libro de cifra*, sig. 1577 B-5, fol. 89: *Registro alto de clarim 8º tom de D. Paulo de Bruna*. Transcripción de la obra en *Obras completas para órgano de Pablo Bruna*, ed. Julián Sagasta..., p. 249 y *Pablo Bruna. Obras completas para órgano*, ed. Carlo Stella..., p. 214. Para un comentario sobre esta concordancia, véase también el capítulo Oporto, apartado I.

<sup>10</sup> Véase Oporto, apartado I.

<sup>11</sup> Véase cuanto se dice en parte II, apartado I.5.3 y en el capítulo Oporto, apartado IV.2.

inconsistencias. Para un aparato crítico completo de las variantes aportadas por el *Quadern* para esta pieza, sugiero consultar mi artículo de 2004<sup>12</sup>.



Ilustr. 3: *Quadern en xifra*, fol. 56.  
Tiento de 5º tono per Cfa [de Pablo Bruna].

<sup>12</sup> CEA GALÁN, Andrés: "El *Quadern en xifra*...



**ADDENDA A LA *FACULTAD ORGÁNICA* EN E:Mn**

**FACULTAD ORGANICA.**

*segunda Partida =*

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "FACULTAD ORGANICA." The subtitle is "segunda Partida =". The score is written on ten staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with handwritten numbers (1-6) and letters (P, R) indicating fingerings and other performance instructions. The score is divided into measures by vertical bar lines. The handwriting is in black ink on aged paper.

Ilustr. 1: E:Mn, R-14069, fol. 149v. *Facultad orgánica* de Francisco Correa con adiciones manuscritas. *Segunda partida*.



## ADDENDA A LA *FACULTAD ORGANICA* EN E:Mn

Manuscrito

Localización: Biblioteca Nacional de España, Madrid (E:Mn)

Adiciones a un ejemplar de la *Facultad orgánica* de Francisco Correa (Alcalá, 1626)

Signatura: R-14069

Datación: ca. 1710-30

La Biblioteca Nacional de España en Madrid conserva dos ejemplares de la *Facultad orgánica* de Francisco Correa. En uno de ellos, tal como ocurre en el ejemplar de la biblioteca privada del profesor Jean Ferrard en Bruselas, los tetragramas impresos que quedaron vacíos en la edición se usarían más tarde para copiar otras piezas y fragmentos musicales<sup>1</sup>. El ejemplar en cuestión perteneció a la biblioteca de Barbieri, lleva la signatura actual R-14069 y es accesible a través de la Biblioteca Digital Hispánica<sup>2</sup>.

A las anotaciones de este ejemplar se refirió ya Kastner en los textos introductorios de su edición de la obra de Correa en 1948-52<sup>3</sup>. Posteriormente, el asunto sería retomado por Dionisio Preciado en 1975<sup>4</sup> y por Maurice Esses<sup>5</sup>. Sin embargo, ha sido Iina-Karita Hakalahti quien con más detalle ha analizado esos textos en su libro sobre la obra de Correa de 2008<sup>6</sup>. Enumera los fragmentos musicales, pero incurre en algunos errores y omisiones.

### I.- Autoría y datación

Es probable que las piezas manuscritas, así como las numerosas anotaciones que presenta el impreso, se deban a la mano de fray José Madaria, quien deja testimonio de su labor en el folio 103v del libro: “Esto lo asentó fray Josep Madaria, organista mayor de esta Real cassa”.

<sup>1</sup> Puede verse el capítulo Addenda a *Facultad orgánica* en la Biblioteca Ferrard.

<sup>2</sup> A través del enlace <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es>

<sup>3</sup> CORREA DE ARAUXO, Francisco: *Libro de tientos y discursos de música práctica y theórica de órgano... intitulado Facultad orgánica*, ed. Macario Santiago Kastner, 2 vol., Monumentos de la Música Española, VI y VII, Barcelona, CSIC, 1948 y 1952.

<sup>4</sup> PRECIADO, Dionisio: “Un nuevo ejemplar de *Facultad orgánica* de Francisco Correa de Araujo”, *TSM*, 68, 1, 1975, p. 15-9.

<sup>5</sup> ESSES, Maurice: *Dances and instrumental differences in Spain during the 17th and early 18th centuries*, 3 vol., Pendragon Press, 1992.

<sup>6</sup> HAKALAHTI, Iina-Karita: *Maestro Francisco Correa de Arauxo's (1584-1654) Facultad orgánica (1626) as a source of performance practice*, *Studia Musica* 33, Helsinki University Print, Sibelius Academy, 2008, p. 334-9.

Los datos sobre fray José Madaria son muy escasos. Monje benedictino, fue organista del Real Monasterio de San Martín en Madrid. En 1727, publicó un opúsculo bajo el título *Respuesta al señor Assiodoro, persona principal del Diálogo harmónico*<sup>7</sup>. Es un escrito de cierta erudición pero tono ligero, en el que cita referencias de Plutarco, Pietro Cerone, Antonio Fernández, Tomás Vicente Tosca, Angelo Berardi, Claude-François Milliet de Chales, Jacques Ozanan, Tomás Vicente Tosca y fray Juan de Montalbán. En él, Madaria salía en defensa del *Discurso sobre la música de los templos* del padre Benito Feijoo<sup>8</sup> frente a las impugnaciones presentadas por Eustaquio Cervellón de la Vera en su *Diálogo harmónico sobre el theatro crítico universal*<sup>9</sup>. El escrito de Madaria sería inmediatamente contestado por otro panfleto escrito por José Gutiérrez, probable nombre verdadero de Cervellón, titulado *Respuesta de Assiodoro persona principal en el Diálogo harmónico al Rvdo. P. Fr. Joseph Madaria*<sup>10</sup>.

Con el testimonio autógrafo de fray José Madaria en el ejemplar de la *Facultad orgánica* de la Biblioteca Nacional, se confirma la identidad del personaje con el organista del Real Monasterio de San Martín en Madrid y puede cuestionarse, por tanto, la hipótesis de María Sanhuesa, según la cual Madaria habría sido el pseudónimo utilizado por el mismo Feijoo durante la controversia creada por su *Discurso*<sup>11</sup>.

A falta de más datos sobre el personaje, tomo la fecha de estos impresos como referencia para establecer una datación de las anotaciones manuscritas que aquí estudiamos.

## II.- Contenido

El ejemplar R-14069 contiene un total de diecisiete piezas o fragmentos musicales repartidos en los espacios que quedaron en blanco en la edición. Uno, en el folio 122, es un fragmento de canto llano, con el texto “Et in terra pas ominibus bone bone boluntatis laudamus te benedizimus te” (sic). Otro, en el folio 107, es un ejemplo en partitura de una obra a tres voces de la que se copian apenas tres compases incompletos. Los quince ejemplos restantes están notados en cifra. De ellas, cuatro aparecen reseñadas por el copista entre las líneas de la “Tabla de los tientos y discursos de música práctica que contiene este libro”, en los folios iniciales del impreso (tabla 1).

De estos añadidos, el del compás 124 es un simple compás sin sentido. El del folio 198v, un ejercicio en progresión de muy burda realización. El resto de los ejemplos presenta diferente interés.

<sup>7</sup> MADARIA, Joseph: *Respuesta al señor Assiodoro, persona principal del Diálogo harmónico*, Madrid, Lorenzo Francisco Mojados, 1727.

<sup>8</sup> Incluido en FEIJOO, Benito Jerónimo: *Theatro crítico universal*, 8 vol., Madrid, 1726-39.

<sup>9</sup> CERVELLÓN DE LA VERA, Eustaquio: *Diálogo harmónico sobre el theatro crítico universal en defensa de la música de los templos*, Madrid, 1726.

<sup>10</sup> GUTIÉRREZ, José: *Respuesta de Assiodoro persona principal en el Diálogo harmónico al Rvdo. P. Fr. Joseph Madaria, organista del Real Monasterio de San Martín de Madrid*, Madrid, Francisco López, 1727.

<sup>11</sup> Según se dice en el artículo “Feijoo y Montenegro, Benito Jerónimo” en *DMEH*, vol. 5, p. 8-13, firmado por María Sanhuesa Fonseca.

Tabla 1: E:Mn, R-14069. Adiciones manuscritas		
folio	título	tabla
6v	El amor	
6v	Pasacalle de 3º tono	
11	Sacris	
14	Gloria	
22v	Jácara / Xácara 1º	jácara
39 (33)	Canzón	canzión
47v	Amor	
47v	Pasacalle	
56v	Clarines	
101v	Canzión	canzión
124	---	
131v	[Minué]	minué
149v	Segunda partida	
189	[Segunda partida]	
198v	[Ejercicio]	

Una parte de las piezas son claramente para harpa o proceden de una fuente de música para harpa. Presentan la típica disposición de escritura para este instrumento, con tres voces en posturas para la mano derecha y un bajo para la izquierda. A veces, el copista también asigna a la voz superior movimientos del alto o del tenor y, en general, no existe demasiado rigor en la conducción de cada una de las voces. Así mismo, hay un moderado uso de la técnica del “harpeado” y el habitual uso de los símbolos +, t y to. para los “trinados”. Además, en la pieza titulada *Amor* (fol. 47v), aparecen ocasionalmente las cifras Y P L (índice, pulgar, largo) en el tercer sistema, para ambas manos, lo que confirma la orientación de las copias hacia el instrumento de cuerdas.

Comparten estas características, en mi opinión, los dos pasacalles (fol. 6v y 47v), en tercero y quinto tono, cada uno con sólo dos diferencias. También, la *Xácara* (fol. 22v), pieza que fue ya publicada por Macario Santiago Kastner en el primer volumen de su *Silva ibérica*, en 1954<sup>12</sup>. Precisamente, la inadvertencia de Kastner en cuanto al tipo de cifra para harpa aquí en cuestión, provoca una transcripción cargada de ligaduras que, manifiestamente, oculta el sentido musical de la pieza.

También parece una pieza para harpa el verso sobre el himno *Sacris solemnii* copiado en el folio 11 (ilustración 2). Escrita, como es tradicional, en compás de proporción mayor ( $\Phi \frac{2}{3}$ , sic) presenta el *cantus firmus* en el alto. A la altura del segundo inciso del texto (“juncta sint gaudia”), el copista escribe “Ple”. Más tarde, se lee “cessa” antes de empezar “Recedant vetera”. No está claro el significado de estos términos, pero parecen requerir una interpretación plena o “llena” en el harpa. Es, quizás, la pieza más interesante de la colección.

Otras piezas manifiestan elementos más propios de la escritura para teclado, con predominio de la melodía a solo en la mano derecha y acompañamiento a dos o tres

<sup>12</sup> *Silva ibérica de música para tecla de los siglos XVI, XVII y XVIII*, ed. Macario Santiago Kastner, Mainz, Schott's Soehne, vol. 1, 1954, p. 14-15.

voces en la izquierda. Es el caso tanto de la *Canzi3n* del folio 101v como de la pieza que aparece en el folio 131. 3sta carece de t3tulo en el encabezamiento, pero se le llama *Minu3* en la anotaci3n hecha en la "Tabla" al principio del impreso.

**DEL MAESTRO CORREA**

The image shows a handwritten musical score on ten staves. The title 'DEL MAESTRO CORREA' is written at the top. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. There are some handwritten annotations in the left margin, including 'La Cxi.' and 'Ple.'.

Ilustr. 2: E:Mn, R-14069, fol. 11. *Sacris [solemnis]*.

En este estilo está escrita también *El amor* (fol. 6v), en este caso en compás de proporción pero sin barras de compás ni notación rítmica alguna. A diferencia de las anteriores, el reparto de las manos y voces posibilita su ejecución sobre un instrumento con registros partidos. Esta característica se detecta también en la *Canzón* o *Canzión* del folio 39.

El verso para *Gloria* del folio 14 es claramente un medio registro de mano izquierda, que va glosando sobre acordes de la mano derecha. Al final, el bajo realiza incluso un salto de séptima para evitar llegar con su glosa hasta el d'. El texto "Et in terra pas omnibus bone boluntatis" (sic) va aplicado bajo la pauta.

Al mismo estilo, pero con un inicio imitativo, es la *Segunda partida* del folio 149v (ilustración 1), pieza cuyos diez primeros compases se copian de nuevo, con pocas variantes, en el folio 189. En el primer caso, el copista usó las cuatro líneas superiores de un pentagrama impreso para las obras a cinco de Correa, pero no fue riguroso en la colocación de cifras de las correspondientes voces.

Queda por considerar, finalmente, la pieza de *Clarines* del folio 56v. Un primer intento de copia se interrumpió al cabo de trece compases y éstos fueron tachados para comenzar de nuevo, con repetición incluso del título. En la parte superior de la hoja se adivina, además, el título "Pasacalles" tachado. Se trata de una característica pieza para dos clarines de 5º tono por Csolfaut, pero de escritura no siempre muy acertada. Lo más interesante es la presencia de un 5 sograve al principio, antes de arrancar los clarines, sin duda para indicar el uso de la contra o la colocación de una "pesilla" en ese punto, a modo de atambor.

Como puede verse, el muestrario de piezas que se nos ofrece en esta fuente es de lo más variopinto y de interés desigual: obras para harpa y para tecla y, dentro de éstas, sólo algunas específicamente para órgano; piezas litúrgicas frente a canciones, pasacalles y xácaras. Todo ello recuerda a mínima escala típicas colecciones al filo de 1700, como las de fray Antonio Martín y Coll conservadas en la misma Biblioteca Nacional<sup>13</sup>.

### III.- Aspectos notacionales

La notación usada por fray José Madaria se adecua al modelo hispano de cifra nueva ya conocido desde el impreso de Luis Venegas de Henestrosa. No obstante, son características de su grafía la forma del 4, cuyo rasgo inicial recuerda a un 2, y los arcos para las notas sobreagudas, muy marcados. Suele ser bastante negligente en cuanto a las indicaciones rítmicas a colocar sobre la pauta y, en general, su escritura resulta de una escasa pulcritud.

La completa falta de signos de pausa o de vírgulas de ligadura, junto a una cierta liberalidad en la conducción de las cifras de cada voz, corresponden a modismos típicos de las escritura para harpa al filo de 1700. Igualmente, parecen derivar del ámbito de la música para harpa los signos para los trinados (+, t y to.), que aparecen ocasionalmente.

<sup>13</sup> Sobre estas fuentes, véase *Pensil deleitoso*.

El símbolo R aparece tres veces en el manuscrito, en *Clarines* y *Minué*. No está claro que se refiera al “redoble”, como ocurre en la obra de Correa, sino quizá al término “Repítese” que se usa en otra ocasión (fol. 39).

Desde el punto de vista del uso de las notas cromáticas, se notará el uso de la cifra 7b para denotar el d# en el *Pasacalle de 3º tono*, práctica que ya conocemos por otras fuentes.

Finalmente, utiliza Madaria cierta variedad de signaturas ternarias. El signo  $\Phi \frac{3}{2}$  (fol. 39) y su rara versión  $\Phi \frac{2}{3}$  (fol. 11), además de la signatura de proporción menor  $\zeta$  que encontramos habitualmente en fuentes del siglo XVII (fol. 6v., 22v, 47v y 101v).

Todos estos ingredientes caracterizan una notación en cifra bastante personal y, si se me permite la expresión, ya algo decadente. No está clara la utilidad de estas piezas, pero resulta manifiesto que ofrecen una visión muy contrastante con respecto a la excelente música de Francisco Correa que también copió fray José Madaria<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Sobre esto, véase también Fuentes perdidas, XXVI.

**OPORTO**



Ilustr. 1: P:Pm, Mm 42 olim 1577, Loc. B, 5. *Libro de cyfra*. Portada.



**LIBRO DE CYFRA DE OPORTO**

Manuscrito

Título: *Libro de cyfra adonde se contem varios jogos de versos, é obras, é outras coriosidades, de varios autores*

Localización: Biblioteca Pública Municipal, Oporto (P:Pm)

Signatura: MM 42, olim 1577, Loc. B, 5

Datación: ca. 1720-30

El *Libro de cyfra* de Oporto fue dado a conocer por Macario Santiago Kastner en 1946<sup>1</sup>. Con posterioridad, Barton Hudson se aproximó de nuevo a la fuente y realizó una transcripción completa de su contenido para su tesis doctoral de 1961<sup>2</sup>. Hasta el presente, ésta es la única edición completa disponible de este importante y extenso manuscrito<sup>3</sup>.

No obstante, algunas de las obras del *Libro de cyfra* de Oporto irían apareciendo separadamente en diversas ediciones y antologías. Así, el propio Kastner en su *Silva ibérica* de 1954<sup>4</sup>, Gerhard Doderer en su *Organa hispana* de 1971<sup>5</sup> o James Dalton en el quinto volumen de *Faber Early Organ Series* en 1987<sup>6</sup>. Por su parte, Lothar Siemens publicaría las piezas de Sebastián Aguilera de Heredia, Antonio Brocarte, Andrés de Sola y Sebastián Durón contenidas en el manuscrito en diversas ediciones aparecidas entre 1967 y 1988<sup>7</sup>. Las mismas obras de Sebastián Aguilera aparecieron también en

<sup>1</sup> KASTNER, Macario Santiago: “Tres libros desconocidos con música orgánica en las bibliotecas de Oporto y Braga”, *AnM*, I, 1946, p. 143-51.

<sup>2</sup> HUDSON, Barton: *A portuguese source of seventeenth-century Iberian organ music. Manuscript no. 1577, Loc. B, 5, Municipal Library, Oporto, Portugal*, Ph. Dissertation, Indiana University, Ann Arbor, Michigan, UMI, 1961.

<sup>3</sup> La edición prevista por Samuel Rubio y Joaquín Pildain no llegaría nunca a aparecer. Esta transcripción aparece citada en JAMBOU, Louis: “Andrés Lorente, compositor. Essai d’identification de la tablature du ms. M.1358 de la Biblioteque Nationale de Madrid”, *Melanges de la Casa de Velázquez*, XII, 1976, p. 251-69. El profesor Jambou asegura haber consultado este trabajo en la p. 254 de su artículo.

<sup>4</sup> KASTNER; Macario Santiago: *Silva ibérica de música para tecla de los siglos XVI, XVII y XVIII*, vol. 1 y 2, Mainz, Schott, 1954.

<sup>5</sup> DODERER, Gerhard: *Organa hispanica: Iberische Musik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts für Tasteninstrumente*, vol. 1-3, Heidelberg, Willy Müller, Süddeutscher Musikverlag, 1971.

<sup>6</sup> DALTON, J.: *Spain and Portugal c. 1620-c.1670*. Faber Early Organ Series, 5, London, 1987.

<sup>7</sup> *La escuela de órgano de Zaragoza en el siglo XVII: Andrés de Sola y Sebastián Durón, Six tientos*, ed. Lothar Siemens, Orgue et Liturgie, 74, París, Schola Cantorum, 1967; *Sebastián Aguilera de Heredia. Obras para órgano*, ed. Lothar Siemens Hernández, Madrid, Alpuerto, 1978; *Antonio Brocarte (1629-1696): 4 Tientos para órgano*, ed. Lothar Siemens Hernández, Madrid, Real Musical, 1980; *Andrés de*

ediciones de Willi Apel<sup>8</sup> y Claude Gay<sup>9</sup>. Julián Sagasta en 1979 y Carlo Stella en 1993 incluyeron la obra atribuida a Pablo Bruna en el manuscrito de Oporto en sus correspondientes ediciones de las obras del “Ciego de Daroca”<sup>10</sup>. En 1997, Jesús Gonzalo publicó las cuatro piezas de Juan del Vado incluidas en el manuscrito<sup>11</sup>. Finalmente, sería Carlo Stella quien publicase, en 2005, la colección de piezas que el manuscrito atribuye a Joseph Torrelhas<sup>12</sup>.

El mismo Carlo Stella publicó también un artículo sobre la música de Torrelhas en 2006<sup>13</sup>, al tiempo que Edite Rocha se fijaba en las cuestiones de registración que plantea la fuente<sup>14</sup>. Por su parte, Maurice Esses también manejó la fuente de Oporto para su estudio sobre la danza y las diferencias en España publicado en 1992<sup>15</sup>. Se debe sin embargo a Lars Otto Uttenthal, en un trabajo publicado en 1998<sup>16</sup>, el haber avanzado nuevas hipótesis y propuestas de trabajo sobre el *Libro de cyfra* de Oporto.

Para la contextualización del manuscrito de Oporto en el panorama de las fuentes portuguesas de música instrumental, puede consultarse el trabajo de Bernadette Nelson aparecido en 2011<sup>17</sup>. Más recientemente, Louis Jambou ha vuelto a fijar su atención sobre las piezas de Sebastián Durón contenidas en el manuscrito en relación con la “música moderna organística” en España<sup>18</sup>.

No interesa aquí repetir de lo ya dicho por los citados autores, sino presentar nuevas observaciones y datos a partir de mi propia investigación sobre esta fuente, actualmente perfectamente accesible a través de internet<sup>19</sup>.

---

*Sola y Jerónimo Latorre: Versos para órgano*, ed. Lothar Siemens Hernández, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1988.

<sup>8</sup> APEL, Willi: *Spanish organ masters after Antonio de Cabezón*, CEKM, 14, AIM, 1971.

<sup>9</sup> *Sebastián Aguilera de Heredia. L'Oeuvre d'Orgue*, ed. Claude Gay, La Flèche, Editions Gras, 1977 (vol. I) y 1980 (vol. II).

<sup>10</sup> *Obras completas para órgano de Pablo Bruna*, ed. Julián Sagasta, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 1979 y *Pablo Bruna. Obras completas para órgano*, ed. Carlo Stella, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 1993.

<sup>11</sup> *Juan del Vado (s. XVII). Cuatro obras para órgano*, ed. Jesús Gonzalo López, Cuadernos de Daroca, I, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Diputación Provincial, Zaragoza, 1997.

<sup>12</sup> *José Torrelhas (sec. XVII). Opera per organo*, ed. Carlo Stella, Bergamo, Edizioni Carrara, 2005. Stella propone nombrar a este músico como “José Torrelhas” aunque la fuente consigna siempre la forma en portugués “Joseph Torrelhas” que, de momento, prefiero mantener.

<sup>13</sup> STELLA, Carlo: “La obra para órgano de fray José Torrelhas (s. XVII)”, *NASS*, XXII, 2006, 635-42.

<sup>14</sup> ROCHA, Edite: “La registration dans les *Jogos de versos* du *Libro de Cyfra* (Bibliothèque Municipale de Porto, MM 42)”, en *In organo pleno, Festschrift für Jean-Claude Zehnder zum 65. Geburtstag*, Bern, Peter Lang, 2007, p. 227-51.

<sup>15</sup> ESSES, Maurice: *Dances and instrumental differences in Spain during the 17th and early 18th centuries*, 3 vol., Pendragon Press, 1992.

<sup>16</sup> UTTENTHAL, Lars Otto: “Nuevos descubrimientos en el ms. 1577 de la Biblioteca Municipal de Oporto”, *NASS*, XIV, 1, 1998, p. 173-211.

<sup>17</sup> NELSON, Bernadette: “Music treatises and *Artes para tanger* in Portugal before the 18th century: an overview”, en *Tratados de Arte em Portugal*, Rafael Moreira y Ana Duarte Rodrigues (coord.), Lisboa, Scribe, Produções Culturais Lda., 2011, p. 197-222.

<sup>18</sup> JAMBOU, Louis: “Sebastián Durón y la Música Moderna organística”, en *Sebastián Durón y la música de su época*, Paulino Capdepón y Juan José Pastor Comín (ed.), Pontevedra, Academia del Hispanismo, 2013, p. 67-86.

<sup>19</sup> [http://arquivodigital.cm-porto.pt/Conteudos/Conteudos\\_BPMP/MM-42/MM-42\\_item1/P405.html](http://arquivodigital.cm-porto.pt/Conteudos/Conteudos_BPMP/MM-42/MM-42_item1/P405.html) (acceso octubre 2013).

## I.- Contenido, autores y concordancias

La más precisa descripción del contenido del *Libro de cyfra* de Oporto es la presentada por Uttenthal en su artículo de 1998<sup>20</sup>, que perfila las publicadas anteriormente por Kastner y Hudson<sup>21</sup>. Sumariamente, el manuscrito recoge dos colecciones principales de música, la de fray Bartolomé de Olagüe y la de Joseph Torrelhas, a las que se añaden versos y piezas varias de Sebastián Aguilera de Heredia (1561-1627), Lucas Puxol (fl. 1639-66), Pablo Bruna (1611-1679), Juan del Vado (ca. 1625-1691), Antonio Brocarte (1629-1696), Andrés de Sola (1634-1696), Sebastián Durón (1660-1716), fray Martín de Olagüe (+ después de 1711), Joseph Urroz (+1727), Joseph de Torres (ca. 1670-1738), fray Miguel de Sopuerta (+1728) y fray Jacinto Bacellar<sup>22</sup>. En una fase tal vez algo posterior debieron incluirse las cuatro piezas finales: dos de Juan Correa (+1747), añadidas con posterioridad al índice original, un *minuet* y una obra del maestro Cuezaz que el índice ya no recoge. Además, el manuscrito contiene un grupo de piezas sin atribución.

Tal como señalaron Hudson, Apel, Siemens y Gay en sus respectivos trabajos, un pequeño número de obras de Sebastián Aguilera presenta concordancias con el manuscrito LP30 de El Escorial<sup>23</sup>. El mismo Siemens identificó luego unos versos de Andrés de Sola contenidos en el *Libro de cyfra* de Oporto también en el manuscrito M 387 de la Biblioteca de Cataluña, aquí con una atribución a “Ximénez”<sup>24</sup>. Uttenthal amplió el catálogo de autores contenidos en el *Libro de cyfra* de Oporto al detectar fragmentos de una batalla de Joseph Jiménez en otra atribuida a Joseph Torrelhas, al tiempo que establecía nuevas concordancias en esta fuente para obras de Pablo Bruna y de Sebastián Aguilera de Heredia<sup>25</sup>. Con posterioridad, Bernal Ripoll identificó otros versos de Sola, copiados sin nombre de autor en el mismo manuscrito M 387 de la Biblioteca de Cataluña<sup>26</sup>.

Aparte de éstas, otras cuatro significativas concordancias pueden ser señaladas por mi parte para el *Libro de cyfra* de Oporto:

a.- Los cuatro versos de 4º tono del *Jogo de versos* de Andrés de Sola (nº 32)<sup>27</sup> aparecen también copiados en el citado manuscrito M 387 de la Biblioteca de Catalunya, fol. 46r-46v, pero sin indicación de autor<sup>28</sup>.

<sup>20</sup> UTTENTHAL, Lars Otto: “Nuevos descubrimientos...”

<sup>21</sup> KASTNER, Macario Santiago: “Tres libros desconocidos...” y HUDSON, Barton: *A portuguese source...*

<sup>22</sup> Las fechas dadas aquí para Lucas Puxol y fray Miguel de Sopuerta se basan en los documentos que se citarán más tarde, en el apartado I.1.

<sup>23</sup> Para un listado de estas concordancias, además de los trabajos citados, LLORENS CISTERÓ, José María: “Literatura organística del s. XVII”, en *Actas del I Congreso Nacional de Musicología*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Exma. Diputación Provincial de Zaragoza, 1981, p. 29-131.

<sup>24</sup> *Andrés de Sola y Jerónimo Latorre: Versos para órgano*, ed. Lothar Siemens Hernández, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1988.

<sup>25</sup> UTTENTHAL, Lars Otto: “Nuevos descubrimientos...”

<sup>26</sup> BERNAL RIPOLL, Miguel: “Una nueva fuente para la música de tecla de Sebastián Aguilera de Heredia y Andrés de Sola”, *NASS*, XXII, 2006, p. 45-67.

<sup>27</sup> Sigo aquí la numeración del catálogo publicado en UTTENTHAL, Lars Otto: “Nuevos descubrimientos...”

<sup>28</sup> Además de en HUDSON, Barton: *A portuguese source...*, estos versos han sido publicados, a partir del manuscrito de Oporto, en *Andrés de Sola y Jerónimo Latorre: Versos para órgano*, ed. Lothar Siemens Hernández, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1988, p. 14-7. Siemens no cita esta concordancia,

b.- El nº 44, *Canção de 7º tom de D. Joseph de Torres*, concuerda con el principio de la pieza *Aloch* del manuscrito *Pensil deleitoso* de 1707<sup>29</sup> y, a su vez, con una pieza sin nombre que aparece en el manuscrito para harpa M816 de la Biblioteca Nacional de España<sup>30</sup>.

c.- El nº 59, *Obra de 5º tom de ambas as mãos*, sin nombre de autor, concuerda con la anónima *Obra de 5º tono de todo juego* del manuscrito LP 29 de El Escorial<sup>31</sup>.

d.- El nº 65, *Registro baixo de 1º tom do mesmo* [Sebastián Aguilera de Heredia] concuerda con el *Registro Vajo* atribuido a Diego de Torrijos en el manuscrito LP 27 de El Escorial<sup>32</sup>.

Como puede verse, estas nuevas concordancias avanzan la investigación en diversos sentidos:

a.- La concordancia de los versos de Oporto copiados en el manuscrito M 387 de Barcelona cuestiona la autoría de Sola, al menos para una parte del *Jogo de versos* de Oporto, a favor de su maestro Jiménez, confirmando las sospechas expresadas por Siemens Hernández<sup>33</sup>. La serie de versos sobre la psalmodia ya identificada, para los tonos 1º, 2º-3º y 4º, se completa con los versos de 6º tono que el manuscrito M 387 asigna también a Jiménez<sup>34</sup>. Es muy posible, por tanto, que M 387 contenga también las series de versos de 5º, 7º y 8º tono que faltan para completar la psalmodia de Jiménez intercalados entre los que aparecen adscritos a Juan Cabanilles en esta fuente.

b.- La concordancia con *Pensil deleitoso* nos ofrece, al menos, la que parece ser la *canção* o tema original sobre el que se desarrollan las diferencias *Alonch* en el manuscrito de Martín y Coll. No ha sido posible, de momento, identificar a qué se refiere tan enigmático título en la que podría ser una obra de Joseph de Torres. De

aunque sí la de los versos de 2º y 3º tono, atribuidos a Ximénez en el manuscrito de Barcelona. Estos versos de 2º y 3º tono también aparecieron publicados en *Jusepe Ximénez. Obras para teclado*, ed. Javier Artigas Pina, José Luis González Uriol y Jesús Gonzalo López, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006, p. 165-8, transcritos a partir del manuscrito de Barcelona, pero ignorando la correspondencia con el de Oporto que ya había establecido Siemens. Sin embargo, no se incluyeron siquiera en *Joseph Jiménez. Collected organ compositions*, ed. Willi Apel, AIM, Hänssler-Verlag, 1975.

<sup>29</sup> *Pensil deleitoso de suabes flores de música recogidas de varios organistas por fray Antonio Martín, organista de San Diego de la ciudad de Alcalá, año 1707*, E:Mn, M 1358a, fol. 75v. Edición moderna en *Flores de música*, ed. Genoveva Gálvez, Academia de Arte e Historia de San Dámaso, Madrid, Fidelio editorial, 2007, vol. 2, p. 143-46. No se cita la correspondencia.

<sup>30</sup> E:Mn, M816, fol. 26v. Sobre la fuente, véase parte III, Otras fuentes. Hay un estudio inédito sobre esta fuente, con transcripción completa, de MARTÍN PAVÓN, Carolina: *El manuscrito 816 de la Biblioteca Nacional de Madrid*, trabajo de AAD, Conservatorio Superior de Música de Sevilla, 2012 (inédito).

<sup>31</sup> Real Biblioteca de El Escorial (E.E), Ms 2186 (LP 29). Edición moderna en *Música para órgano (siglo XVII)*, I-2, *Anónimos*, Maestros de Capilla del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial, ed. José Sierra Pérez, Ediciones Escorialenses, 2001, p. 52-9. No se cita la concordancia.

<sup>32</sup> Real Biblioteca de El Escorial (E.E), LP 27. Edición moderna en *Música para órgano (siglo XVII)*, I-1, *Fray Cristóbal de San Jerónimo, P. Pedro de Tafalla, P. Diego de Torrijos*, Maestros de Capilla del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial, ed. José Sierra Pérez, Ediciones Escorialenses, 2001, p. 157-63. Sierra Pérez da la obra como de Torrijos, sin citar la correspondencia con el manuscrito de Oporto ni su posible atribución a Aguilera.

<sup>33</sup> *Andrés de Sola y Jerónimo Latorre: Versos para órgano*, ed. Lothar Siemens Hernández, p. 4. Sospechas que retoma UTTENTHAL, Lars Otto: "Nuevos descubrimientos..."

<sup>34</sup> Biblioteca de Cataluña (E:Bc), M 387, fol. 74v-75r, publicados en *Jusepe Ximénez. Obras para teclado*, ed. Javier Artigas Pina, José Luis González Uriol y Jesús Gonzalo López, p. 181-5.

cualquier modo, la concordancia abre nuevas expectativas para el estudio del manuscrito M 1358a, al señalar una relación concreta con los círculos musicales de la Corte madrileña a través de la obra de Joseph de Torres.

c.- La tercera concordancia estrecha los vínculos, ya existentes a través de otras correspondencias en obras de Aguilera y Jiménez, entre el *Libro de cyfra* de Oporto y los manuscritos de El Escorial. Lo significativo de esta concordancia es que los autores representados en el manuscrito LP 29 parecen ser, sobre todo, maestros de El Escorial: fray Pedro de Tafalla, fray Cristóbal de San Gerónimo y fray Diego de Torrijos<sup>35</sup>. Este nexo se relaciona, igualmente, con la última correspondencia señalada

d.- La cuarta correspondencia que señalo siembra la duda sobre la atribución a Aguilera de una obra considerada hasta ahora como *única* en la copia del manuscrito de Oporto, lo que confirma, de algún modo, las sospechas sobre la autoría ya expresadas por Willi Apel<sup>36</sup>. La atribución a Torrijos en la fuente de El Escorial entra en relación con la correspondencia entre LP29 Escorial y el manuscrito de Oporto que acabamos de citar en el punto anterior.

A partir de lo dicho, creo de utilidad para investigaciones futuras presentar aquí una tabla de las concordancias hasta ahora localizadas para el *Libro de cyfra* de Oporto. Un número de éstas son sólo correspondencias parciales, que señalo con un asterisco<sup>37</sup> (tabla 1):

Tabla 1: Libro de cyfra de Oporto. Concordancias con otras fuentes		
nº	título	concordancia
32	Versos de 1º tom, Sola	Versos de 1º tono, E:Bc, M 387, fol. 10r-10v
32	Versos de 2º y 3º tom, Sola	Versos de 3º tono, Ximénez, E:Bc, M 387, fol. 36r-37r
32	Versos de 4º tom, Sola	Versos de 4º tono, E:Bc, M 387, fol. 46r-46v
44	Canção de Joseph de Torres	Alonch, <i>Pensil deleitoso</i> , E:Mn, M 1358a, fol. 75v*
56	Obra de cheo, Andrés de Sola	Falsas, Aguilera, E:E, LP 30, fol. 101r* <i>Huerto ameno</i> , E:Mn, M 1360, fol. 53v*
59	Obra de 5º tom	Obra de 5º tono, E:E, LP 29, fol. 104r-107r
61	Registo alto, Andrés de Sola	<i>Tocata italiana</i> , E:Mn, M 1357, p. 136*
64	Registo baixo, Aguilera	Aguilera, E:E, LP30, fol. 66
65	Registo baixo, Aguilera	Torrijos, E:E, LP27
70	Batalha, Torrelhas	Jiménez, E:E, LP30, fol. 81v*
72	Registo baixo, Torrelhas	Aguilera, E:E, LP30, fol. 72v*
80	Registo de dois tiples, Torrelhas	Batalla, Bruna, E:Bc, M 751, p. 189*
83	Minuet de 5º tom	Otro [minuet], E:Mn, M 1360, fol. 209

<sup>35</sup> Las únicas excepciones son unas *Folias* de Jiménez y un *Tiento de 4º tono* de Aguilera. El manuscrito contiene gran número de piezas sin identificación de autor que, en principio y con las consabidas reservas, tal vez haya que relacionar también con el círculo escurialense. Todo ese repertorio aparece publicado principalmente en *Música para órgano (siglo XVII), I-2, Anónimos*, Maestros de Capilla del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial, ed. José Sierra Pérez, Ediciones Escorialenses, 2001 y *Música para órgano (siglo XVII), I-1, Fray Cristóbal de San Jerónimo, P. Pedro de Tafalla, P. Diego de Torrijos*, Maestros de Capilla del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial, ed. José Sierra Pérez, Ediciones Escorialenses, 2001.

<sup>36</sup> APEL, Willi: *Spanish organ masters...*, p. 7.

<sup>37</sup> No se recogen aquí las correspondencias para danzas, sones o tonadas de amplia difusión, que pueden consultarse en ESSES, Maurice: *Dances and instrumental diferencias in Spain...*

### I.1.- Nuevos datos biográficos

En el medio siglo que media entre el trabajo de Kastner y el de Uttenthal<sup>38</sup>, se avanzó mucho en el estudio biográfico de autores como Sebastián Aguilera, Pablo Bruna, Joseph Jiménez, Andrés de Sola, Antonio Brocarte, Sebastián Durón, Juan del Vado o Joseph de Torres<sup>39</sup>, mientras se mantenían los interrogantes sobre la identidad de otros autores representados en el *Libro de cyfra* de Oporto, como Lucas Puxol, el maestro Cuezaz, Joan Correa o los frailes Joseph Torrelhas, Miguel de Sopena, Jacinto Bacellar, Martín García de Olagüe y Bartolomé de Olagüe. Creo poder presentar aquí nuevas aportaciones sobre algunos de estos personajes que, si no concluyentes, puedan servir para abrir nuevas vías de investigación al respecto.

En el caso de Juan (o Joan) Correa, quienes estudiaron este manuscrito pasaron por alto su nombramiento como organista en la catedral de Burgo de Osma (Soria) en 1715, si bien renunció a la plaza, que sólo ocuparía durante 1725<sup>40</sup>, lo que también acerca su figura de algún modo a los círculos aragoneses, independientemente de su importante presencia en la catedral de Tui. Se le considera discípulo de José Urroz, que había sido organista en la catedral de Santiago de Compostela en torno a 1704<sup>41</sup>. Esta conexión gallega parece apoyar la hipótesis de que el “maestro Cuezaz” del manuscrito de Oporto pueda ser identificado con el organista Miguel Cuevas Quirós, organista en Orense y, a partir de 1704, de la catedral de Mondoñedo, hasta su muerte, ocurrida en 1740<sup>42</sup>.

Por su parte, Lucas Puxol podría ser, tal vez, el “mosén Lucas Pujol” que aparece como organista en la catedral de Tarazona entre 1639 y, al menos, 1666<sup>43</sup>. De confirmarse por medio de cualquier vía documental, esta identificación serviría para reforzar los nexos existentes entre el *Libro de cyfra* de Oporto y los músicos de Aragón.

En cuanto a Bartolomé de Olagüe, creo, con Uttenthal y Alfonso de Vicente<sup>44</sup>, que no puede seguir manteniéndose su identificación con el músico del mismo nombre, también llamado García de Olagüe, que fue maestro de capilla en Lerma, Burgos y Santiago de Compostela, y que falleció en 1658<sup>45</sup>. Éste, para poder ser nombrado en la plaza de maestro de capilla de Burgos en 1643, tuvo que pedir una dispensa papal “por ser bígamo, y requerir, conforme a la bula, ser clérigo in sacris”<sup>46</sup>, lo que no casa con la

<sup>38</sup> KASTNER, Macario Santiago: “Tres libros desconocidos...”; UTTENTHAL, Lars Otto: “Nuevos descubrimientos...”

<sup>39</sup> Para una mayor eficacia en las citas, remito a las correspondientes bibliografías incluidas en los artículos de *DMEH* dedicados a estos autores.

<sup>40</sup> PALACIOS SANZ, José Ignacio: “Relación de maestros de capilla y organistas de la catedral de El Burgo de Osma (Soria) (1562-1996)”, *RMS*, XIX, 1-2, 1996, p. 48-83. Este dato no es recogido siquiera en la biografía del autor firmada por VILLANUEVA, Carlos: “Correa, Juan”, *DMEH*, 4, p. 75-6.

<sup>41</sup> PINTADO, Francisco Javier: “Urroz, José de”, *DMEH*, 10, p. 594.

<sup>42</sup> VILLANUEVA, Carlos: “Cuevas Quirós, Andrés”, *DMEH*, 4, p. 301.

<sup>43</sup> ESCRIBANO SÁNCHEZ, J. Carlos: “Los órganos de la catedral de Tarazona (1490-1790). Fuentes documentales”, *NASS*, II, 2, 1986, p. 211-76; GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: “Tarazona”, *DMEH*, 10, p. 171-3.

<sup>44</sup> UTTENTHAL, Lars Otto: “Nuevos descubrimientos...”; DE VICENTE DELGADO, Alfonso: *Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)*. Tesis, Universidad Complutense de Madrid, 2010 y DE VICENTE DELGADO, Alfonso: “Espaciosamente y a punto: el canto de los caballeros encerrados de San Bartolomé de Lupiana (Guadalajara)”, en *El libro de la 50 SMR [5 artículos]*, Semana de Música Religiosa, Cuenca, 2011, p. 123-73.

<sup>45</sup> EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: “Olagüe, Bartolome de”, *DMEH*, 8, p. 29-30.

<sup>46</sup> LÓPEZ-CALO, José: “Burgos”, *DMEH*, 2, p. 788-800.

condición de fraile del Bartolomé de Olagüe representado en el manuscrito de Oporto. Además, el estilo de las piezas del manuscrito de Oporto sugiere una cronología posterior, alrededor de los años 1700. Alfonso de Vicente sospecha que fray Bartolomé de Olagüe pudiera ser el mismo fray Bartolomé de San Antonio, organista en el monasterio jerónimo de San Bartolomé de Lupiana, donde profesó en 1697<sup>47</sup>, si bien no existen pruebas documentales concluyentes al respecto.

Nada obsta, sin embargo, para suponer un parentesco entre ambos Bartolomé de Olagüe y el trinitario fray Martín García de Olagüe que fue organista en Madrid<sup>48</sup> y que estuvo en la catedral de Cuenca desde 1694 hasta 1711<sup>49</sup>. Fray Martín García de Olagüe se nos presenta también como el copista de un libro de tonos humanos conservado actualmente en el Fitzwilliam Museum de Cambridge<sup>50</sup>, en el que se lee: “Este libro es de d. Miguel Martín, músico de su magestad, en el qual se incluyen los tonos siguientes escritos por fr Martín García de Olague, religioso de la Santísima Trinidad y horganista insigne de dicho Combento y compuestos por dn. Joseph Marín”. Esta fuente, para voz con acompañamiento de guitarra, es conocida actualmente como “Cancionero de Cambridge”<sup>51</sup>.

En el caso de Torrelhas, faltan de momento las pruebas que puedan corroborar las hipótesis presentadas por Uttenthal y por Stella, quienes lo vinculan a la escuela zaragozana, situándolo en el entorno musical de Pablo Bruna o de Joseph Jiménez. Una posible pista para la identificación del personaje pudiera ser Torrellas, pequeña localidad cercana a Tarazona (Zaragoza), si es que el fraile, como era práctica habitual en algunas órdenes, optó por añadir su lugar de procedencia al nombre de profesión. De hecho, un fray Joseph de Torrellas, capuchino, aparece embarcándose en 1715 junto a otros trece compañeros con destino a la misión de Cumaná en Venezuela: “Fray Joseph de Torrellas, sacerdote, natural de su apellido, obispado de Tarazona, de quarenta años poco más, de mediana estatura, color trigueño, pelo negro, cabeza pequeña, ojos rasgados, frente estrecha, barba negra y poblada”<sup>52</sup>. Debió haber nacido, por tanto, algo

<sup>47</sup> DE VICENTE DELGADO, Alfonso: “Espaciosamente y a punto... La propuesta aparece también en DE VICENTE DELGADO, Alfonso: *Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la orden de San Jerónimo...* y en DE VICENTE DELGADO, Alfonso: “Noticias biográficas sobre algunos monjes jerónimos, compositores de música para teclado”, *Keyboard Music in female Monasteries and Convents of Spain, Portugal and the Americas*, Luisa Morales (ed.), Garrucha, Asociación Leal, 2011, p. 227-45. Agradezco a Alfonso de Vicente el haberme facilitado una copia de este artículo antes de su publicación, en mayo de 2011.

<sup>48</sup> Por medio de JAMBOU, Louis: *Evolución del órgano español. Siglos XVI-XVIII*, Ethos música, Universidad de Oviedo, 1988, vol. 2, documento 210, sabemos que fray Martín García de Olagüe estaba en el convento trinitario de Madrid en 1683.

<sup>49</sup> MARTÍNEZ, Miguel: “Los Nebra en la catedral de Cuenca (1711-1748)”, en *I Congreso Nacional de Musicología*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Excma. Diputación Provincial, 1981, p. 331-8. Según se deduce de los datos aportados por Martínez, fray Martín García de Olagüe renunció a la organistía de Cuenca en 1711. Nada parece indicar que hubiese fallecido en esa fecha, como sugiere UTTENTHAL, Lars Otto: “Nuevos descubrimientos...”

<sup>50</sup> Fitzwilliam Museum, Cambridge (GB:Cfm), signatura MU 4-1958/37 (Mu. Ms 727).

<sup>51</sup> El manuscrito aparece ya citado en MITJANA, Rafael: “Comentarios y apostillas al Cancionero poético y musical del siglo XVII recogido por Claudio de la Sablonara y publicado por D. Jesús Aroca”, *Revista de Filología Española*, VI, 1919. Para una descripción de la fuente, entre otros, GOLDBERG, Rita: “El cancionero de Cambridge”, *AnM*, 41, 1986, p. 172-90.

<sup>52</sup> Sevilla, Archivo General de Indias, Contratación, 5468, N.2, R.44. Citado en LÓPEZ, José Eliseo: *La emigración desde la España peninsular a Venezuela en los siglos XVI, XVII y XVIII*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1999, vol. II, p. 264.

antes de 1675. Por otra fuente documental<sup>53</sup>, sabemos que fray José de Torrellas “se regresó a su santa provincia” de Aragón en 1719. Aunque lugar de procedencia y fechas casan bien con los demás datos derivados de su presencia en el manuscrito de Oporto, para la confirmación de esta hipótesis se necesitaría al menos la identificación de este viajero José de Torrellas como organista. Otra débil pista sobre este personaje, que presento aquí con todas las reservas, podría hallarse a través del organista Antón Torruella, organista en Barcelona y Lleida<sup>54</sup>, si es que el apellido “Torruella” guarda alguna relación con la forma “Torrelhas” del manuscrito de Oporto. Más atrás en el tiempo, se localiza a un Martín Torrellas que fue maestro de capilla en el Hospital de Nuestra Señora de Gracia de Zaragoza entre 1594 y 1603, fecha de su muerte<sup>55</sup>. Por otro lado, Alfonso de Vicente se ha inclinado a considerar a Torrellas monje jerónimo, en atención a la existencia de una obra con esta atribución en el archivo del monasterio de Guadalupe<sup>56</sup>.

En el caso de fray Miguel de Sopena, creo que la incógnita queda resuelta a partir de los datos suministrados por fray Manuel Vidal en su obra *Agustinos de Salamanca*<sup>57</sup>. Fue hijo de Joseph Sopena y Bernarda Hurtado y natural de Salamanca. Ciego desde muy niño, fue encaminado, por ello, al arte del órgano. Profesó “siendo joven” en el monasterio de San Agustín de Salamanca, donde sirvió como organista toda su vida. Aquejado de “fuego sacro”, falleció el 13 de noviembre de 1728 tras una larga y penosa agonía. Su época de formación en Salamanca coincidió, por tanto, con la de estancia como organista de la catedral de Antonio Brocarte, otro de los representados en el manuscrito de Oporto, lo que plantea, si no la posibilidad de una relación maestro-discípulo, al menos sí una probable relación a nivel musical o social.

Lamentablemente, nada se ha podido averiguar por ahora sobre fray Jacinto Bacellar. Para él cabe suponer la presencia como organista en algún monasterio, con más probabilidad que en una catedral o colegiata<sup>58</sup>, teniendo en cuenta su condición de fraile, pero no sabemos ni siquiera a qué orden pertenecía.

De lo avanzado, podemos concluir, al menos, que la música de frailes organistas coleccionada en el *Libro de cyfra* de Oporto no proviene de una sola orden monástica. Fray Martín García de Olagüe fue, con certeza, trinitario; fray Miguel de Sopena, agustino; fray Joseph de Torrellas tal vez capuchino o jerónimo, orden ésta a la que pudo también pertenecer fray Bartolomé de Olagüe y a la que pertenecía, casi seguro, el

<sup>53</sup> *Memoria de todos los religiosos capuchinos que estuvieron en la misión [de Cumaná], con anotación del año de su llegada, desde 1650 a 1760, por el P. Prefecto Manuel de la Mata. Santa María de los Angeles, 22 noviembre 1763*, Archivo General de Indias, Caracas, 222. Recogido en CARROCERA, P. Buenaventura de: *Misión de los Capuchinos en Cumaná*. Fuentes para la historia colonial de Venezuela, Caracas, 1968, vol. III, p. 311.

<sup>54</sup> Antón Torruella sucedió a José Elías como organista en el monasterio de Sant Pere de les Puelles de Barcelona en 1715. Estará como organista de la catedral de Lleida desde 1717 hasta su muerte en 1727.

<sup>55</sup> CALAHORRA, Pedro: *Música en Zaragoza, siglos XVI y XVII*, 2, *Polifonistas y ministriles*, Zaragoza, Diputación Provincial, Institución Fernando el Católico, 1978, p. 170.

<sup>56</sup> DE VICENTE DELGADO, Alfonso: “Noticias biográficas sobre algunos monjes jerónimos... La obra en cuestión es un *O admirable* a cuatro voces. BERREDO, P. Arcángel (OFM): *Catálogo del Archivo Musical del Monasterio de Guadalupe*, Diputación Provincial, Badajoz, 1947, p. 167.

<sup>57</sup> VIDAL, fray Manuel: *Agustinos de Salamanca. Historia del observantísimo convento de San Agustín N.P. de dicha ciudad*, Salamanca, Eugenio García de Honorato, 1758, tomo II, p. 240.

<sup>58</sup> El caso del trinitario fray Martín de Olagüe ejerciendo como organista de la catedral de Cuenca parece realmente excepcional en el panorama ibérico.



autor de la pieza anónima nº 59, concordante con el manuscrito de El Escorial. Queda, sin embargo, la incógnita sobre la procedencia y adscripción de fray Jacinto Bacellar.

Con estos puntos de partida, hay que admitir que la carencia de archivos documentales monásticos y lo diezmado de sus fondos dificulta notablemente la localización a corto plazo de datos fiables sobre sus correspondientes itinerarios profesionales.



Ilustr. 2: *Libro de cyfra*, fol. 183v. *Batalla de Pablo Bruna* atribuida a fray Joseph Torrelhas como *Registro de 6º tom de dois tiples*.

## 1.2.- El copista

Igualmente, seguimos sin datos fiables tanto sobre el posible copista o copistas del volumen como sobre su origen y génesis<sup>59</sup>. Kastner ya señaló un posible origen aragonés, valenciano o catalán para este desconocido personaje, basándose en el uso poco ortodoxo del portugués que presentan los textos en la fuente<sup>60</sup>, algo que ya matizó Uttenthal, rechazando la procedencia catalana o valenciana y reforzando la conexión madrileña<sup>61</sup>.

Las nuevas conexiones con fuentes de El Escorial que he señalado o las relaciones con la orden jerónima podrían modificar sustancialmente esas suposiciones y afianzar nuevos itinerarios para la difusión del repertorio español en Portugal a través de éste y de otros manuscritos. El papel del organista fray Pedro de San Lorenzo como transmisor del repertorio aragonés hacia Portugal vía El Escorial en la segunda mitad del siglo XVII es un camino abierto en este sentido que no puede ser desdeñado en absoluto<sup>62</sup>, pero debieron existir otros personajes transmisores, por ahora desconocidos.

De todos modos, a la luz de los nuevos datos biográficos sobre los autores representados, quizás habría que tomar con cautela la adscripción del manuscrito a una orden monástica concreta. Las nuevas identificaciones, a falta de confirmación, parecen estrechar vínculos, más bien, hacia algunos puntos geográficos y franjas cronológicas comunes, en un desplazamiento progresivo de este a oeste que define, tal vez, el mismo proceso de adquisición y transmisión del repertorio.

La tabla 2 intenta mostrar este panorama, agrupando a los autores representados en el *Libro de cyfra* en un orden aproximado por generaciones y centros de actividad, en disposición geográfica este-oeste que, leída de derecha a izquierda describe un itinerario desde Aragón a Galicia pasando por la zona castellana.

De todas formas, el aspecto muy cuidado del manuscrito desde el punto de vista visual, aunque con multitud de errores en la música que nunca fueron corregidos, invita a pensar que se trate de una copia de encargo, realizada con la intervención de un copista profesional. La idea de que fuese un volumen de muestra presentado para solicitar el privilegio de impresión no puede rechazarse en principio, aunque deja sin resolver el problema de las adiciones posteriores al volumen.

Sólo futuras investigaciones podrán cerrar con más certidumbre este capítulo y, en especial, cuando se conozcan datos concretos sobre la actividad de fray Bartolomé de Olagüe, cuya presencia y responsabilidad en el manuscrito conviene aclarar.

---

<sup>59</sup> Hasta el presente no ha podido determinarse la procedencia exacta del *Libro de cyfra*, incorporado a los fondos de la Biblioteca Pública de Oporto en 1942. Mi agradecimiento a Maria Ermelinda Guimarães da Costa Eiras, bibliotecaria del Serviço de Manuscritos e Reservados de la Biblioteca de Oporto por sus amables gestiones al respecto.

<sup>60</sup> KASTNER, Macario Santiago: “Tres libros desconocidos...”

<sup>61</sup> UTTENTHAL, Lars Otto: “Nuevos descubrimientos...”

<sup>62</sup> CEA GALÁN, Andrés: “Pablo Bruna según fray Pedro de San Lorenzo: perspectivas para la interpretación de la música de los organistas aragoneses del siglo XVII”, *NASS*, XVI, 1, 2000, p. 9-34.

Tabla 2: <i>Libro de cyfra</i> de Oporto. Autores y centros de actividad.								
Santiago	Salamanca	Palencia	Avila	Madrid	Cuenca	Tarazona	Daroca	Zaragoza
								Sebastián Aguilera (1603-+1627)
						Lucas Pujol (fl. 1639-1666)	Pablo Bruna (1631-+1679)	Joseph Jiménez (1620-+1672)
				Juan del Vado (1660-1691)				Andrés de Sola (1672-+1696)
	Antonio Brocarte (1676-+1696)	Sebastián Durón (1686-1691)		fray Martín García de Olagüe (fl. 1683)				
Joseph Urroz (1704-1715)	fray Miguel de Sopuerta (ca. 1667-+1728)	Joseph Urroz (1692-1699)		Sebastián Durón (1691-ca.1706)	fray Martín García de Olagüe (1694-1711)	fray José de Torrellas(¿?) (1667-¿hasta 1715?)		
Juan Correa (1704-1747)			Joseph Urroz (¿?-+1727)	Joseph de Torres (1686-+1738)				
Miguel Cuevas (1721-+1740)								

### I.1.- Otras cuestiones sobre el contenido: las piezas para harpa

Un detalle hasta ahora no señalado por quienes han trabajado sobre el *Libro de cyfra* de Oporto es la presencia de un grupo de obras para harpa, cuya copia se inicia a partir del folio 107r. Se trata de una serie de danzas y tonos sin especificación de autor, comunes al repertorio para harpa de finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII: *gran duque*, *españoletas*, *paradetas*, *folías*, *gallarda*, *marizápalos* y cuatro *emtradas* breves que siguen la forma común de los pasacalles. En medio de la serie se copió también una *cançao* atribuida a Joseph Urroz, que no viene a ser sino una versión simple de la *Borja* que se encuentra también en el *Libro de música de clavicímbalo* de Francisco de Tejada<sup>63</sup>.

La adscripción de este repertorio al harpa viene determinada por la propia escritura instrumental de la cifra, con el papel asignado a ambas manos claramente definido. La derecha ejecuta posiciones llenas a tres voces alternando con respuestas, mientras la izquierda asume el papel de bajo, bastante alejado de las voces superiores, con eventuales intervenciones glosadas. Son también frecuentes las carreras con la mano derecha, atravesando un ámbito extenso, pero copiadas sólo sobre la línea del tiple<sup>64</sup>.

No hay, sin embargo, cifras o símbolos añadidos en la mano izquierda para completar las consonancias llenas, que deben suponerse. Tampoco aparecen signos de digitación, habituales en el repertorio para harpa. Hay, en cambio, numerosos casos de

<sup>63</sup> E:Mn, M 815, *Libro de música de clavicímbalo del Sr. Dn. Francisco de Tejada* (1721), fol. 69v.

<sup>64</sup> A propósito de las diferencias notacionales entre las cifras para tecla y harpa, véase Huete, apartado IV.1.1 y Ribayaz, IV.

“movimientos erróneos” en la conducción de las voces superiores, completamente habituales en el repertorio para harpa transmitido por Ribayaz, Fernández de Huete o el resto de fuentes manuscritas contemporáneas.

La última de las *emtradas* de la serie se enlaza en el manuscrito de Oporto con la ya citada *canção* de Joseph de Torres, concordante con la pieza *Aloch* de *Pensil deleitoso*<sup>65</sup>. El interés de esta concordancia reside en la probable vinculación de la sección en cifra de *Pensil deleitoso* con el organista de Alcalá Andrés Lorente, según intentó demostrar Louis Jambou<sup>66</sup>, y el hecho de que Lorente habiese publicado, precisamente, con anterioridad a 1672, un libro de música para harpa bajo el título *Melodías Músicas* del que no se conoce ejemplar alguno<sup>67</sup>.

Otro de los nexos de este repertorio para harpa en el manuscrito de Oporto es la presencia en el mismo de las únicas cuatro piezas conocidas de Juan del Vado. Hay que recordar que, según afirmó Lucas Ruiz de Ribayaz en su *Luz y norte musical* de 1677, Juan del Vado proyectaba por entonces la edición de un libro con música para harpa del que no se sabe siquiera si llegaría a imprimirse<sup>68</sup>.

Naturalmente, estas coincidencias no representan prueba alguna para relacionar las piezas para harpa copiadas en el *Libro de cyfra* de Oporto con la producción de Andrés Lorente o de Juan del Vado, pero sirven para establecer nuevos puntos de contacto entre fuentes de adscripción conflictiva y de identificación problemática.

## II.- Datación: maestros antiguos *versus* música moderna

Tal como recoge Uttenthal, Kastner situó la datación del *Libro de cyfra* de Oporto a finales del siglo XVII o principios del XVIII<sup>69</sup>, aunque a partir de Hudson<sup>70</sup> se haya preferido asignarle, en general, la fecha más temprana. Coincidiendo con Uttenthal, siguiendo a Doderer y a Esses<sup>71</sup>, en que la fecha de la compilación no puede ser, de ningún modo, anterior a 1700 si se tienen en cuenta las fechas de actividad y muerte de algunos de los organistas representados y el estilo de sus obras. El mismo Doderer fecha las marcas de agua del papel en torno a 1705-15<sup>72</sup>. Así, me inclino a situar la copia, como mínimo, en torno a los años 1720, e incluso algo más tarde para la parte final, que contiene las obras de Juan Correa y de Cuevas. Puede considerarse que el *Libro de cyfra* de Oporto es, por tanto, uno de los últimos ejemplos de la producción de música en cifra en el mundo hispánico que se haya conservado.

Teniendo en cuenta esta datación, resulta llamativa, desde luego, la presencia en el manuscrito de música relativamente “antigua”, abarcando las generaciones de Sebastián

<sup>65</sup> E:Mn, M 1358. Para todo lo relacionado con esta fuente, véase el capítulo *Pensil deleitoso*.

<sup>66</sup> JAMBOU, Louis: “Andrés Lorente, compositor. Essai d’identification de la tablature du ms. M.1358...”

<sup>67</sup> Sobre esta cuestión, véase Fuentes perdidas, XXII.

<sup>68</sup> Sobre esta cuestión, véase Fuentes perdidas, XXIII.

<sup>69</sup> KASTNER, Macario Santiago: “Tres libros desconocidos...”

<sup>70</sup> HUDSON, Barton: *A portuguese source...*

<sup>71</sup> UTTENTHAL, Lars Otto: “Nuevos descubrimientos...”; DODERER, Gerhard: *Orgelmusik und Orgelbau im Portugal des 17. Jahrhunderts. Untersuchungen an Hand des Ms 964 der Biblioteca Pública in Braga*, Tutzing, Hans Schneider, 1978 y ESSÉS, Maurice: *Dances and instrumental diferencias in Spain...*

<sup>72</sup> DODERER, Gerhard: *Orgelmusik und Orgelbau im Portugal des 17. Jahrhunderts...*

Aguilera de Heredia, Pablo Bruna y Joseph Jiménez, hasta llegar a la de Juan del Vado y Antonio Brocarte, para enlazar finalmente con los músicos “modernos” de ca. 1700, entre los que habría que incluir a los Olagüe, a Torres, a Durón y a Urroz, además de los más tardíos Juan Correa y Miguel Cuevas.

Dentro de ese panorama, conviene llamar la atención sobre la presencia en el *Libro de cyfra* de Oporto de obras representativas de toda la línea dinástica que se inicia con Sebastián Aguilera de Heredia. Así, sus obras enlazan con las de su discípulo Joseph Jiménez (aunque sus obras no parecen identificadas como tal en el manuscrito); éstas con las de su sobrino y también discípulo Andrés de Sola, quien, a su vez, fue maestro de Sebastián Durón. No conocemos, por ahora, un vínculo maestro-discípulo entre Sebastián Durón y Joseph Urroz, pero sí sabemos que éste sucedió a Durón como organista en la catedral de Palencia en 1691, cuando el novedoso órgano de fray Joseph de Echavarría estaba ya prácticamente ultimado. Por último, se ha mencionado el magisterio de Urroz sobre el organista de Tui Juan Correa, último eslabón de la “cadena dinástica” del *Libro de cyfra* de Oporto.

El manuscrito deja campo abierto para el establecimiento de otras filiaciones que, sin duda, podrán quedar definidas con más certidumbre en el futuro. Así, la posible conexión familiar entre fray Martín García de Olagüe y fray Bartolomé de Olagüe, o la relación de fray Joseph Torrelhas con los círculos de Bruna o Jiménez, ya señalada.

Teniendo en cuenta este aspecto, creo que el *Libro de cyfra* de Oporto guarda, de nuevo, una estrecha relación con los manuscritos copiados por fray Antonio Martín y Coll, receptores también de música en un amplio espectro temporal, desde el siglo XVI a principios del siglo XVIII<sup>73</sup>, por lo que ambos son muestra de un proceso evolutivo en el arte de la composición que va aparejado al proceso de innovación en el órgano hispano, especialmente en el periodo 1660-1710.

Louis Jambou ya intentó definir esa generación de músicos modernos precisamente en relación a su capacidad para el manejo de los nuevos recursos introducidos en el órgano ibérico, esencialmente “clarines en artillería” y ecos, por obra del organero fray José de Echevarría y su círculo<sup>74</sup>. Como es sabido, uno de los primeros organistas beneficiarios de tales innovaciones sería el mismo fray Antonio Martín y Coll, organista en San

<sup>73</sup> Sobre esta cuestión, JAMBOU, Louis: “Transmisión, evolución y transformaciones musicales en Martín y Coll. De Cabezón y lully a Martín y Coll”, *NASS*, XVII, 1-2, 2001, p. 305-37. También, el capítulo *Pensil deleitoso*.

<sup>74</sup> JAMBOU, Louis: “Aproximación a una geografía de la “música moderna” organística. 1660-1710”, en *De música hispana et aliis, Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló, S.J.*, Universidade de Santiago de Compostela, 1990, vol. 1, p. 659-68; JAMBOU, Louis: “Reflexiones sobre la Iglesia, el órgano y su música en los siglos modernos”, *Memoria Ecclesiae*, Asociación de Archiveros de la Iglesia en España, XXXI, 2008, p. 211-50 y JAMBOU, Louis: “La dinámica en la organería y en las obras organísticas de los años 1700. Alabanza de la caja expresiva en el órgano ibérico”, *RMS*, XXXIV, 1, 2011, p. 59-96. También, más recientemente, JAMBOU, Louis: “Sebastián Durón y la Música Moderna organística”... Sobre fray José de Echevarría y su círculo, véase especialmente BARRERO BALANDRÓN, José María y DE GRAAF, Gerard A.C.: *El órgano de Santa Marina la Real de León y la familia de Echavarría, organeros del Rey*, Universidad de León, 2004 y DEL CAMPO OLASO, J. Sergio: “La escuela Echevarría de organería en Galicia”, en *El órgano del Real Monasterio de Santa Clara de Santiago. Historia y restauración*, Goetze & Gwynn y Real Monasterio de Santa Clara (ed.), Santiago de Compostela, 2005, p. 17-135. Además, cuanto se dice al respecto en el capítulo *Pensil deleitoso*, apartado II.

Diego de Alcalá<sup>75</sup>, en cuyo órgano fray José de Echevarría había introducido por vez primera los clarines horizontales en 1674-5, además del sistema de ecos, que ya había instalado en Bilbao en 1662 y en Calahorra en 1672<sup>76</sup>.

Tabla 3: <i>Libro de cyfra</i> de Oporto. Autores representados y organeros relacionados.				
Autor	Iglesia	Fecha	Organo	Fecha
Sebastian Aguilera	Huesca, Seo Zaragoza, Seo	1585-1603 1603- +1627		
Pablo Bruna	Daroca, Santa Maria	1631- +1679		
Joseph Jiménez	Zaragoza, Seo	1620-1672		
Lucas Puxol	Tarazona, catedral (¿?)	1639-1666		
Andrés de Sola	Zaragoza., Seo	1672- +1696		
Antonio Brocarte	Segovia, catedral Salamanca, catedral	1655-1676 1676- +1696		
Juan del Vado	Capilla Real	1660-1691		
fray Martín García de Olagüe	Madrid, Trinitarios Cuenca, catedral	1683 1694- +1711	Juan de Andueza Domingo Mendoza Joseph de Echevarría	1683 1692-95 1699
fray Miguel de Sopuerta	Salamanca, Agustinos	1691-1728	¿Manuel de la Viña?	¿?
Sebastián Durón	Palencia, catedral Capilla Real	1686-1691 1691- ca. 1706	fray Joseph de Echevarría Juan de Andueza	1688-91 1675
Joseph Urroz	Palencia, catedral  Valladolid, catedral  Santiago, catedral Avila, catedral	1692-1699  1699  1704-1715 ¿?- +1727	fray Joseph de Echevarría fray Domingo de Aguirre Domingo de Echevarría Pedro Liborna Echevarría Manuel de la Viña Pedro Liborna Echevarría	1688-91 1688-91 ca. 1686 1702 1704-8 1712 y 1717-8
Joseph de Torres	Capilla Real	1686- +1738	Pedro Liborna Echevarría	1719
Juan Correa	Tui Burgo de Osma	1704- +1747 1725	Joseph de Echevarría	1693
Miguel Cuevas	Orense Mondoñedo	1721- +1740	Manuel de la Viña	1714-5
fray Joseph Torrelhas	¿?	¿?	¿?	¿?
fray Jacinto Bacellar	¿?	¿?	¿?	¿?
fray Bartolomé de Olagüe	¿?	¿?	¿?	¿?

Merece la pena detenerse en este aspecto, poniendo en relación a los músicos representados en el *Libro de cyfra* de Oporto con tales innovaciones organeras. El cuadro que sigue (tabla 3) organiza a los autores representados en el manuscrito en un orden aproximadamente cronológico, agrupados, en lo posible, por generaciones y filiación profesional. Se indica, para cada uno, las principales instituciones donde ejercieron su actividad y las fechas extremas de ésta, así como la eventual presencia de organeros del círculo de los Echevarría realizando obras de mayor entidad en esos centros<sup>77</sup>.

<sup>75</sup> Sobre esta cuestión, entre otros, JAMBOU, Louis: “Transmisión, evolución y transformaciones musicales en Martín y Coll...”; JAMBOU, Louis: “La dinámica en la organería y en las obras organísticas de los años 1700. Alabanza de la caja expresiva en el órgano ibérico”, *RMS*, XXXIV, 1, 2011, p. 59-96 y JAMBOU, Louis: “Sebastián Durón y la Música Moderna organística...”

<sup>76</sup> BARRERO BALANDRÓN, José María y DE GRAAF, Gerard A.C.: *El órgano de Santa Marina la Real...*, p. 170. Sobre la cuestión, también *Pensil deleitoso*, apartado II.

<sup>77</sup> Los datos aquí suministrados se basan en *DMEH* y en la bibliografía ya citada, especialmente, JAMBOU, Louis: *Evolución del órgano español...*; JAMBOU, Louis: “Aproximación a una geografía de la “música moderna” organística...”; BARRERO BALANDRÓN, José María y DE GRAAF, Gerard A.C.: *El órgano de Santa Marina la Real...* También, PRECIADO, Dionisio: *Los Brocarte, ilustres organistas*

Como puede verse, el primer punto de confluencia entre los organistas representados en el manuscrito de Oporto y los organeros del círculo de los Echevarría parece haberse producido en Madrid en 1683, cuando Juan de Andueza, discípulo de fray Joseph de Echevarría, contrata el órgano del convento de la Santísima Trinidad, donde es organista, precisamente, fray Martín García de Olagüe. Destaca en el cuadro, no obstante, el papel de Sebastián Durón, sin duda asesor durante la construcción del órgano de la catedral de Palencia que construye fray Joseph de Echevarría, papel que desempeñará también en 1696-9 durante la construcción del órgano de la catedral de Toledo, según veremos. No hay que pasar por alto a Joseph Urroz, que inaugura el mismo órgano palentino y asiste a los procesos de construcción de los de Valladolid, Santiago de Compostela y Ávila, nada menos. Por último, es muy probable que fray Miguel de Sopuerta hubiese disfrutado o al menos conocido alguno de los instrumentos que, a partir de 1699 construyó Manuel de la Viña en su taller de Salamanca<sup>78</sup>.

No obstante lo expresado en el cuadro anterior, hay que tener en cuenta que la difusión de las novedades organeras del círculo de Echevarría se inició bastante antes, en la década de 1660, en un itinerario que comienza en el País Vasco y que pronto sienta bases en el entorno de Alcalá y Madrid, desde donde se extiende primero hacia el oeste y, sólo más tarde, hacia el este y hacia el sur peninsular<sup>79</sup>. Aunque Antonio Brocarte, Andrés de Sola, Joseph Jiménez o Pablo Bruna parece que nunca disfrutaron de las novedades de clarines y ecos en los instrumentos que tuvieron a disposición en sus respectivas instituciones, sí es cierto que su periodo de actividad coincide con el de difusión de tales elementos en catedrales, iglesias y monasterios de la mitad norte peninsular, a veces incluso en su entorno más inmediato.

Creo, por ello, de interés, ofrecer una nueva tabla (tabla 4), en la que se resumen en orden cronológico las principales realizaciones organeras del periodo 1660-1725, con especificación de las novedades introducidas en cada lugar. La lista difícilmente puede ser exhaustiva. En algunos casos hay constancia de la realización de una obra importante, pero no se tienen noticias sobre sus características técnicas. A partir de 1700 el número de obras realizadas siguiendo ya los nuevos patrones técnicos y estéticos de lo vendrá a llamarse “órgano español” debía de ser enorme. En la zona castellana y vasco-navarra tales realizaciones carecerían ya del sello de novedad que las había caracterizado unos decenios antes. Por esta razón, a partir de principios del siglo XVIII, se consignan en la tabla sólo las obras más relevantes, con especial interés en las producidas en el ámbito de acción de los organistas representados en el manuscrito de Oporto<sup>80</sup>.

---

*riojanos del siglo XVII*, Gobierno de La Rioja, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, 1987; DEL CAMPO OLASO, J. Sergio: “La escuela Echevarría de organería en Galicia...”

<sup>78</sup> DEL CAMPO OLASO, J. Sergio: “La escuela Echevarría...”, p. 109ss.

<sup>79</sup> Sobre este particular, JAMBOU, Louis: “Aproximación a una geografía de la “música moderna” organística... JAMBOU, Louis: “Lerín: un soberbio foco de organería ibérica durante los siglos XVII y XVIII”, en *Lerín: Historia, Naturaleza, Arte*, Agustín Garnica Cruz y José Luis Ona González, coord., Excmo. Ayuntamiento, Lerín, 2010, p. 225-42. También, especialmente desde la óptica de la construcción de órganos gemelos en España, CEA GALÁN, Andrés: “La eclosión de la simetría: el repertorio para los órganos de Julián de la Orden de Cuenca y de Málaga”, en *El libro de la 48SMR [5 artículos]*, Semana de Música Religiosa de Cuenca, 2009, p. 57-87.

<sup>80</sup> La tabla se basa, sobre todo, en BARRERO BALANDRÓN, José María y DE GRAAF, Gerard A.C.: *El órgano de Santa Marina la Real...*; JAMBOU, Louis: “Aproximación a una geografía de la “música moderna” organística...”; DEL CAMPO OLASO, J. Sergio: “La escuela Echevarría de organería en Galicia...”; CEA GALÁN, Andrés: “La eclosión de la simetría...”; PINA CABALLERO, Cristina I.: “Organos y organeros en Murcia entre los reinados de Felipe V y Carlos III: algunas fuentes

Tabla 4: Novedades y realizaciones en la organería castellana, 1662-1725.			
Año	Lugar	Organero	Novedades
1662	Bilbao, Santiago	fray Joseph de Echevarría	Ecos de corneta en el teclado principal.
1662-5	Santo Domingo de la Calzada	fray Joseph de Echevarría	¿?
1665	Vitoria, San Francisco	fray Joseph de Echevarría	¿?
1667	Eibar	fray Joseph de Echevarría	Añade registros, sin especificar.
1669	Alcalá, Santiago	Juan de Andueza	¿?
1669	Vergara (proyecto)	fray Joseph de Echevarría	Ecos de corneta con su medio teclado.
antes de 1670	Oña, Convento Real	fray Joseph de Echevarría	¿?
1670	Alcalá, Santos Justo y Pastor	Juan de Andueza	Ecos. Subsemitonos.
1670-2	Vergara	fray Joseph de Echevarría	Contraoctava de 26 palmos, 2 teclados, “Lombardas” de 26.
1671-3	Talavera de la Reina, colegiata	Juan de Andueza	¿?
1672	Calahorra, catedral	fray Joseph de Echevarría Ventura Echevarría	Ecos con “ida y venida”.
1674-5?	Alcalá, San Diego	fray Joseph de Echevarría	Tres géneros de ecos, uno de ellos en todo el teclado. Clarines en fachada. Subsemitonos, 58 teclas en un sólo teclado.
1675	Capilla Real, reforma	Juan de Andueza	Sin clarines, al parecer.
1677	Mondragón	fray Joseph de Echevarría	¿Clarines?
1678?	Madrid, Carmelitas Descalzos	fray Joseph de Echevarría	Clarines.
1678	Pamplona, Carmelitas	J. Apecechea	Ecos.
1680	Madrid, Descalzas Reales	fray Joseph de Echevarría Ventura Echevarría Antonio Echevarría	Clarines. Subsemitonos, 58 teclas.
1683	Tolosa (proyecto)	fray Joseph de Echevarría Joseph de Echevarría	Tres géneros de ecos en todo el teclado. Clarines. Bajoncillos de mano izq.
1683	Madrid, Trinidad	Juan de Andueza	2 teclados, con “tres teclas más de lo común” (subsemitonos?). Clarín delante, thenor de baxoncillos, chirimía delante, corneta inglesa en todo el teclado. Con parecer de fray Martín García de Olagüe.
1684	Leganés	Ventura Echevarría	¿?
antes de 1686	Valladolid, catedral	Domingo de Echevarría	¿?
1686	Zenarruza	fray Joseph de Echevarría	Clarines
1686	Zaragoza, San Pablo	J. Sesma	Ecos
1687	Valencia, San Martín	Roque Blasco	Ecos y clarines
1688	Benevívere, abadía	Joseph de Arteaga	Clarines
1688	Madrid, San Francisco	Diego de Mora	Clarines
1688-91	Palencia, catedral	fray Joseph de Echevarría fray Domingo de Aguirre	Ecos y clarines. 26 pamos. Subsemitonos para d# y ab.
1692	Cuenca, catedral	Domingo Mendoza	Ecos y clarines

documentales”, *NASS*, XXII, 2006, p. 507-28. También, DONOSTIA, Padre José Antonio de: “El órgano de Tolosa (Guipúzcoa), del año 1686”, *AnM*, X, 1955, p. 121-36 y JAMBOU, Louis: “Sebastián Durón y la Música Moderna organística”...



OPORTO

Año	Lugar	Organero	Novedades
1692	Falces	Joseph Mañeru	Clarines
1692-97	Plasencia, catedral	fray Domingo de Aguirre	26 palmos. Clarines y ecos
1693	El Burgo de Osma, catedral	Joseph de Echevarría	¿?
1693	Valencia, Seo	Roque Blasco	Clarines
1695	Madrid, San Felipe	Domingo Mendoza	Clarines y ecos
1696	Zaragoza, Santa Cruz	J. Sesma	Clarines y ecos
1696-9	Toledo, catedral	Pedro Liborna Echevarría	Clarines, contras de trompeta Con parecer de Sebastián Durón
1696-1704	El Escorial	Pedro Liborna Echevarría	Cuatro órganos. Clarines y ecos
1698	Borja, colegiata	J. Sesma	Ecos
1699	Cuenca, catedral	Joseph de Echevarría	26 palmos, dos teclados
1699	Valencia, Santos Juanes	Andreu Berguero	Ecos y clarines
1699-1705	Coria, catedral	Manuel de la Viña	¿?
1700	Segovia, catedral	Pedro Liborna Echevarría	Clarines, ecos, contras de trompeta
1700	Sigüenza, catedral	Domingo Mendoza	Ecos y clarines
1700	Avila, catedral	Domingo Mendoza	Ecos y clarines
1700-2	Guadalupe	Pedro Liborna Echevarría	Ecos y clarines
1700-8	San Juan de la Peña	fray Domingo de Aguirre	26 palmos, dos teclados. Ecos y clarines
1702	Valladolid, catedral?	Joseph de Echevarría	¿?
1703-5	Jaca, catedral	fray Domingo de Aguirre	Ecos y clarines
1703	Patrana, colegiata	Domingo Mendoza	Ecos y clarines
1703	Ciudad Rodrigo, San Francisco	Manuel de la Viña	Clarín
1703-7	Lugo, catedral	José de Arteaga	¿Dos órganos gemelos?
1704-6	Burgos, catedral	Joseph de Echevarría	Ecos y clarines
1704-12	Santiago, catedral	Manuel de la Viña	Dos órganos gemelos de 26 palmos. Inaugurado por Joseph Urroz. En 1710 se llamó a fray Martín García de Olagüe.
1706	Madrid, San Sebastián	Domingo Mendoza	Ecos y clarines
1711	Zamora, catedral	Manuel de la Viña	Ecos y clarines
1712	Avila, catedral, órgano menor	Pedro Liborna Echevarría	Ecos y clarines
1712-3	Murcia, catedral	Domingo Mendoza	Ecos y clarines. Subsemitonos, 53 teclas.
1712-5	Tui, catedral	“Organero de Palencia”	¿Dos órganos gemelos?
1712-6	Palencia, catedral	fray Domingo de Aguirre	Reforma. Se añade cadereta exterior e interior (?)
1714-5	Mondoñedo, catedral		Dos órganos gemelos de 13 palmos.
1717-8	Avila, catedral, órgano mayor	Pedro Liborna Echevarría	Clarines y ecos
1719	Capilla Real	Pedro Liborna Echevarría	¿Reforma?
1721-3	Sevilla, San Francisco	fray Domingo de Aguirre	26 palmos. Cadereta interior y exterior en el primer teclado.
1724-5	Sevilla, catedral	fray Domingo de Aguirre	Cadereta interior y exterior en el primer teclado. Dos fachadas. Proyecto de dos órganos gemelos.

Como puede verse, al menos en un caso, el de la catedral de Toledo en 1696-9, encontramos de nuevo a uno de los organistas representados en el manuscrito de Oporto, Sebastián Durón, como visurador de la obra que allí había realizado Pedro Liborna Echevarría. También de Santiago de Compostela se llamó en 1710 al organista de Cuenca, fray Martín García de Olagüe<sup>81</sup>, para visurar la obra que ejecutaba en aquella catedral el organero Manuel de la Viña. Coincidiría García de Olagüe allí, por tanto, con Joseph Urroz, organista en aquella catedral desde 1704. Por último, conviene señalar la presencia de Sesma en el entorno zaragozano, portando las novedades, todavía durante el periodo de actividad de Andrés de Sola.

En realidad, el periodo que se inicia en 1660 se define por una tal actividad constructiva que es muy improbable que uno u otro de los principales organistas del momento no pudieran estar familiarizados, siquiera de oídas, con los nuevos hallazgos sonoros introducidos por uno y otro organero en ésta o en aquella iglesia o catedral. Es indudable que, con el tiempo, irán apareciendo nuevas noticias al respecto que ayuden a perfilar el panorama de relaciones entre organería y música orgánica en ese periodo.

Finalmente, y en relación a todo esto, conviene considerar brevemente, tal como estudió Edite Rocha<sup>82</sup>, un número importante de piezas incluidas en el *Libro de cyfra* de Oporto, precisamente de Bartolomé de Olagüe y de Martín García de Olagüe, que presenta indicaciones para la registración. Si bien algunas de ellas son muy generales (como “de cheo”, “de mão direita”, “registro baixo”, etc), otras están claramente en relación con las innovaciones de los años 1660-1710 que hemos citado, al especificar el uso de “clarim”, claramente diferenciado de “trombeta” y de “dulcayna”, además de *corneta* y *ecos*.

Queda por dilucidar en qué medida el repertorio más antiguo pudo verse transformado, adaptado o influido por estos recursos en manos de los organistas del momento, asunto al que conviene dedicar ahora nuestra atención.

## II.1.- Un repertorio en evolución

Un aspecto importante del *Libro de cyfra* de Oporto es el de la adaptación de obras antiguas a manos de organistas más modernos. El caso más llamativo es el de Andrés de Sola. En su *Obra de cheo* (nº 46) retoma al principio unas *Falsas* de Sebastián Aguilera, que abandona hacia el compás 40 para avanzar en una composición de carácter marcadamente rítmico. Más interesante aún, en su *Registo alto de 1º tom* (nº 61) reelabora una pieza de Lully, que es luego yuxtapuesta a una especie de *gigue*. La misma pieza, pero con muchas variantes en el tramo inicial, aparece bajo el título *Toccata italiana de 1º tono mui despacio* en el manuscrito M 1357 de la colección de Martín y Coll<sup>83</sup>. Pero también pueden incluirse en esta categoría las apropiaciones de fray Joseph Torrelhas de obras o fragmentos de obras de Aguilera, Bruna y Jiménez

<sup>81</sup> El dato aparece en JIMÉNEZ GÓMEZ, Enrique: *Acordes en sol e lúa. Os quince órganos do noso Santiago vello*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 1999, p. 32, aunque sin citar la procedencia de la información.

<sup>82</sup> ROCHA, Edite: “La registration dans les *Jogos de versos*...”

<sup>83</sup> Sobre esta pieza, comentada dentro de una panorámica más amplia de gran interés, JAMBOU, Louis: “Transmisión, evolución y transformaciones musicales en Martín y Coll... También, UTTENTHAL, Lars Otto: “Nuevos descubrimientos...”

citadas más arriba (nº 70, 72 y 80)<sup>84</sup>, además de las dobles atribuciones de obras de Jiménez/Sola y de Aguilera/Torrijos también señaladas anteriormente. Hay incluso dos pasajes en obras de Bartolomé de Olague en los que se escribió una versión alternativa para el tiple sobre la pauta, debidas, sin duda, a una revisión posterior de las obras que no borró sin embargo la versión “original”<sup>85</sup>.

Curiosamente, es en otro manuscrito portugués, el Ms 964 de la Biblioteca Pública de Braga (P:BRp), donde encontramos otros casos semejantes, con la apropiación también de obras de Bruna por parte de fray Pedro de San Lorenzo y de otro autor anónimo. En el primer caso, se trata de una copia incompleta del *Tiento de 1º tono mano derecha y al medio a dos tiples* de Pablo Bruna que incluye palabras indicadoras de cambios de tiempo, que ya estudié en otro lugar<sup>86</sup>. En el segundo caso, es un *Tento de 8º Tom de meio Registro de mão esquerda de dois Tiples* (sic)<sup>87</sup> que Gerhard Doderer atribuyó a Pablo Bruna<sup>88</sup>, basándose para ello en la similitud de la pieza con un *Medio Registro vajo* de Bruna conservado en el manuscrito LP30 de la Biblioteca de El Escorial<sup>89</sup>. Sin embargo, ni Sagasta ni Stella ni Llorens<sup>90</sup> se hicieron eco de esta atribución en sus respectivos trabajos, habida cuenta de que, en realidad, el *Tento de 8º Tom* del manuscrito de Braga no presenta concordancias con el *Medio Registro vajo* de LP30 Escorial más que en su inicio. Concretamente, la correspondencia se produce, salvo ligeras variantes, de este modo:

<sup>84</sup> Para estas concordancias, véase tabla 1 en este capítulo.

<sup>85</sup> Se encuentran en los fol. 50r y 61r.

<sup>86</sup> CEA GALÁN, Andrés: “Pablo Bruna según fray Pedro de San Lorenzo...”

<sup>87</sup> La indicación “de mão esquerda de dois Tiples” resulta contradictoria tratándose de un medio registro de bajo que discurre a dos bajos a partir del compás 139. Constatamos a este respecto que otros tres “meios registros”, de los únicos seis contenidos en Ms 964 Braga, recogen otras tantas designaciones que, erróneas, inexactas o infrecuentes, no corresponden a lo habitual en otros manuscritos ibéricos. Así, *Meio Registro terçado de tres Tiples Pº de Araujo* (fol. 27), *Meio Registro de 2º Tom dois tiples e dois contrabaixos* (fol. 32) y *Obra de 1º Tom. dos baixos al principio y un tiple despues* (fol. 34). El primero de ellos figura también en el manuscrito N° 1607, Loc. G,7 de la Biblioteca Municipal de Oporto (*Livro de Obras de órgão juntas pella coriosidade de P. P. Fr. Roque da Coceição. Anno de 1695*) y, en sentido estricto, no puede tratarse de un medio registro, ya que los tres tiples de la mano derecha descienden hasta h2, al tiempo que el bajo asciende hasta d3, a no ser que se piense en la interpretación sobre dos teclados. Por lo que puede observarse en ésta y en otras fuentes portuguesas, las designaciones que acompañan a los medios registros parecen hacer referencia no sólo a la parte del tiple o del baxón que quede destacada por medios melódicos o tímbricos sino también a su acompañamiento. Sólo de este modo la indicación “de mão esquerda de dois Tiples” del *Tento de 8º Tom* de Ms 964 Braga adquiere cierto sentido, ya que la entrada de los dos bajos en el compás 139 infiere, de hecho, la reducción del acompañamiento a dos tiples. Sobre estos y otros casos de transgresión de los ámbitos del medio registro, véase el capítulo Correa, apartado IV.2.2.

<sup>88</sup> *Obras selectas pera órgão. Ms 964 da Biblioteca Pública de Braga*, transcrição e estudo de Gerhard Doderer, Portugaliae Musica, XXV, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, pg. XI. El *tento* en cuestión está en el folio 130 del manuscrito y su transcripción aparece en la p. 216 de la edición de Doderer.

<sup>89</sup> Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (E:E), LP30, fol.64v. La obra aparece transcrita en *Obras completas para órgano de Pablo Bruna*, ed. Julián Sagasta Galdós, p. 267; *Pablo Bruna. Obras completas para órgano*, ed. Carlo Stella, p. 230 y también en *Antología de organistas españoles del siglo XVII*, ed. Higinio Anglés, tomo III, Diputación Provincial de Barcelona, 1967.

<sup>90</sup> *Obras completas para órgano de Pablo Bruna*, ed. Julián Sagasta Galdós...; *Pablo Bruna. Obras completas para órgano*, ed. Carlo Stella... y LLORENS CISTERÓ, José María: “Literatura organística del s. XVII...”

Ms 964 Braga, fol. 130	LP30 Escorial, fol. 64v
c. 1-10	c. 1-10
c. 11-13	c. 14-16
c. 30-35	c. 25-30

Además, los compases 14-19 de Ms 964 Braga son un comentario elaborado a los compases 17-22 de LP30 Escorial, cuyo modelo es retomado, con mayor semejanza mutua, entre los compases 32-37 de Ms 964 Braga y 27-32 de LP30 Escorial. La vuelta del folio 130 (en el c. 36) de Ms 964 Braga coincide con el fin de las alusiones al *Medio Registro vajo* de Bruna, para proseguir entonces el *Tento* por nuevos pasos, introducidos a partir del compás 37, sin relación aparente con lo anterior<sup>91</sup>.

El panorama de esta concordancia entre Ms 964 Braga y LP30 Escorial se amplía si tenemos en consideración la existencia de otras dos obras localizadas en la misma fuente escurialense, relacionadas con las anteriores por estar elaboradas a partir del mismo paso inicial. Se trata de una *Obra de 8º tono de tiple*, también de Pablo Bruna, y de un *Medio registro alto de 8º tono* sin indicación de autor<sup>92</sup>. Resulta, sin embargo, evidente en este caso que la utilización del mismo paso no justifica una identidad entre ambas obras ni, por supuesto, con cualquiera de las comparadas anteriormente, concordantes en su incipit pero completamente diversas en conjunto.

Hay otro caso de concordancia entre obras de Pablo Bruna que merece especial mención. Se trata del *Tiento de dos triples “bueno”* de LP30 Escorial que se encuentra también en otra fuente más tardía, el manuscrito M 751 de la Biblioteca de Catalunya<sup>93</sup>. En este caso no puede dudarse que se trata de la misma pieza, pero hay que aceptar que las variantes suponen la existencia de una importante revisión de la obra, tal vez por parte del mismo Bruna o por cualquiera de los discípulos transmisores.

Volviendo a la fuente de Oporto, aún podemos señalar otra “concordancia elaborada” para el *Registro alto de clarín de 8º tom* de Pablo Bruna. El principio de la pieza reaparece en la *Batalla* de Miguel Conejos copiada en el manuscrito de Jerez de la Frontera<sup>94</sup>. Se trata, posiblemente, sólo de una alusión a un tema conocido, pero que resulta especialmente significativa si tenemos en cuenta la procedencia aragonesa de Conejos.

<sup>91</sup> La pieza discurre luego a dos bajos a partir del compás 139, antes de alcanzar su cláusula final en el compás 180.

<sup>92</sup> Real Biblioteca de El Escorial (E:E), LP30, fol. 47v y 64v, respectivamente. La obra de Bruna aparece transcrita en *Obras completas para órgano de Pablo Bruna*, ed. Julián Sagasta Galdós, p. 241 y en *Pablo Bruna. Obras completas para órgano*, ed. Carlo Stella, p. 207. La obra anónima apareció publicada en *Obras completas para órgano de Pablo Bruna*, ed. Julián Sagasta Galdós, p. 275 y, más recientemente, en *Música para órgano (siglo XVII), I-2, Anónimos*, Maestros de Capilla del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial, ed. José Sierra Pérez, p. 71.

<sup>93</sup> E:E, LP30, fol. 62v y E:Bc, M 751, p. 280. Edición moderna de ambas versiones en *Pablo Bruna. Obras completas para órgano*, ed. Carlo Stella, p. 189-94 y 279-86, respectivamente.

<sup>94</sup> Véase al respecto el capítulo Jerez, apartado III. Existen problemas para la precisa identificación de este Miguel Conejos, que podría ser el hermano de Manuel Egiús (1654-1729). En el contexto del manuscrito de Jerez, se trataría probablemente del organista de la catedral de Málaga Miguel Conejos, natural de Báguena, municipio distante apenas 10 km de la ciudad de Daroca. Agradezco a don Antonio Ramírez Palacios el haberme puesto sobre la pista de este dato en 2010.

En mi opinión, estas concordancias no sólo muestran la pervivencia de determinados repertorios a lo largo del tiempo sino, sobre todo, la progresiva adaptación de ese repertorio a nuevas situaciones, a través de sus propios canales de transmisión y bajo la influencia de nuevas aproximaciones estéticas. En este sentido, la trascendental evolución del órgano hispano en el periodo 1660-1710 ha debido jugar un papel definitivo en la transformación de tales repertorios en manos de los organistas “modernos”, según se ha intentado mostrar<sup>95</sup>.

Cuanto se ha dicho aquí resulta suficiente para calibrar la dificultad de fijar versiones “auténticas” para el repertorio “antiguo” transmitido por fuentes tardías. Todo ello sin contar con los simples problemas gráficos que plantean fuentes como el *Libro de cyfra* de Oporto.

### III.- Los textos introductorios

La música del *Libro de cyfra* de Oporto viene precedida por una serie de textos introductorios, además del índice, todos escritos en portugués y bajo el título general “Arte de sifra”. Hudson ofreció una traducción al inglés en su tesis doctoral, aportando algunos breves comentarios sobre el contenido de esta parte de la fuente<sup>96</sup>. Sin embargo, hasta donde llega mi conocimiento, ningún otro autor se ha detenido a considerar esta sección de *Libro de cyfra* en conexión con el contenido musical.

En realidad, este texto introductorio se articula en cuatro secciones diferentes. La primera es el “Arte de sifra” propiamente dicho, a la que sigue un “Modo de por as mãos em o órgão”; viene después la música de dos “Duos sobre ut re mi pera os principiantes se adestrarem” y el “Exemplo dos termos e modos accidentais do órgão”.

El texto de las dos primeras secciones no es sino una traducción al portugués, bastante literal, del capítulo cuarto del *Arte de canto llano, órgano, y cifra* publicado en Madrid en 1649<sup>97</sup>, incluidos sus ejemplos de notación. Independientemente de cuantas conclusiones puedan sacarse sobre la pervivencia de este *Arte* publicado por fray Tomás Gómez, de la edición puede extraerse un dato que refuerza la conexión del *Libro de cyfra* de Oporto con el organista fray Martín García de Olagüe: la aprobación de la edición fue firmada por fray Germán de la Serna, “predicador del convento de la Santísima Trinidad Redención de Cautivos de la Corte de Madrid, y músico insigne”, esto es, un predicador músico residente en el mismo convento donde será organista fray Martín García de Olagüe algunos unos años después. Creo que la coincidencia es tanto más llamativa si tenemos en cuenta que el *Arte* de 1649 fue escrito por un monge de la la congregación cisterciense y no por un trinitario, lo que añade una variante más a las órdenes representadas en el *Libro de cyfra* de Oporto.

<sup>95</sup> Sobre esta cuestión, JAMBOU, Louis: “Transmisión, evolución y transformaciones musicales en Martín y Coll...”

<sup>96</sup> HUDSON, Barton: *A portuguese source...*, vol. I, p. 3-4 y 9 y vol. II, p. 1-18.

<sup>97</sup> *Arte de canto llano, órgano, y cifra, junto con el de cantar sin mutanças, altamente fundado en sus principios de Arithmética y Música*, Madrid, Imprenta Real, 1649, Capítulo cuarto, “Arte de cifra”, fol. 20. Este detalle es citado en ESSES, Maurice: *Dances and instrumental diferencias in Spain...*, vol. 1, p. 266. Sobre el *Arte de canto llano, órgano, y cifra*, véase el capítulo *Arte* de 1649.

Sea como fuere, la presencia de estos textos en el *Libro de cyfra* de Oporto constituye un hecho excepcional si tenemos en cuenta que se trata de un manuscrito, pues declaraciones semejantes, con un objetivo claramente pedagógico, sólo se localizan en fuentes impresas y, por tanto, con expectativas de una amplia difusión. Este detalle diferencia al *Libro* de Oporto de todas las demás fuentes manuscritas aquí estudiadas.

En buena lógica, ningún manuscrito de uso estrictamente personal precisaría de este tipo de textos explicativos para el propio copista o para el propietario, por lo que cabe pensar que el *Libro de cyfra* hubiese podido tener un uso compartido en el seno de una institución religiosa, en el marco de una dinámica de enseñanza/aprendizaje. De ser así, podría tratarse, incluso, de un volumen a partir del cual se realizaran posteriores copias de piezas destinadas a los discípulos, a no ser que el volumen actual sea ya una copia realizada por un discípulo a partir de un hipotético volumen original de referencia. Esta hipótesis ayudaría a explicar algunos de los errores de copia cometidos por el copista, tal como luego se dirá.

La presencia de estos textos y de un índice cerrado organizado por tonos, podrían insinuar también que el *Libro de cyfra* hubiese sido una copia en limpio preparada para ser presentada con la solicitud del privilegio de impresión. Es algo posible, a pesar de que la misma acumulación de errores en algunas piezas impide considerar esta posibilidad sin otras matizaciones.

Lo cierto es que, como dijimos antes, resulta imposible por ahora dar soluciones completamente satisfactorias a los numerosos interrogantes planteados por esta importante y extensa fuente.

### III.1.- El *Arte de sifra*

El texto del *Arte de sifra* se inicia de forma abrupta (ilustración 3), presuponiendo una explicación anterior sobre el compás, que no aparece en el manuscrito, pero que sí se encuentra en el *Arte de canto llano, órgano y cifra* de 1649, en su capítulo tercero<sup>98</sup>.

El sistema descrito aquí es el habitual sistema numérico hispano de tipo cíclico, con tantas líneas como voces tenga la obra, cifras del 1 al 7, divididas en regrades, graves, agudos, sobreagudos y “reagudos” (ilustración 2), pero con un ámbito de 45 puntos, correspondientes a un teclado de cuatro octavas completas, con octava corta (C,D,E,F,G,A-c’”). Este detalle es tomado como argumento por Uttenthal para dar una datación tardía del manuscrito<sup>99</sup>. Sin embargo, el ámbito descrito es, sin más, el que aparece ya en la edición del *Arte* de 1649 y reflejo de una extensión de teclado ya habitual por aquellas fechas en España<sup>100</sup>.

En principio, este texto establece la presencia sólo de cinco notas cromáticas, que son las habituales B, Eb, F#, C# y G#. Sin embargo, tanto en el contenido musical del *Libro*

<sup>98</sup> Ver *Arte* 1649.

<sup>99</sup> UTTENTHAL, Lars Otto: “Nuevos descubrimientos...”

<sup>100</sup> A este respecto, JAMBOU, Louis: *Evolución del órgano español...*, vol. 1, p. 116ss; DE LA LAMA, J.A.: *El órgano barroco español*, Junta de Castilla y León, Asociación Manuel Marín, Valladolid, 1995, vol. 1, p. 150-1.

de cyfra como, sobre todo, en los ejemplos de los modos transportados, este ámbito cromático se verá notablemente ampliado, como se verá después.

Hay también mención al uso de la vírgula para la ligadura y de la barra inclinada para la pausa, además de signos de compás y proporción. En este caso, el manuscrito de Oporto incluye también los signos de proporción 6 y 9, que no aparecen en el *Arte* de 1649. No hay, sin embargo, mención alguna a signos específicos para los ornamentos.

1.

# Arte de cifra

Penetrada a natureza e deficiências do Compazco unicam regta  
exercício da mayma que tudo se uence com a continuação.

Os signos da musica são sete, e a cifra se escreve com os sete  
primeiros números, decantando com esta diferença q.ª. Conterey Coay  
são graves, agudas, e sobre agudas se adina das deste modo.

Exemplo q.ª. se declara todas as letras do organo affirmativas  
como hegras por suas figuras.

	C	D	E			
Regraves	S	6	7			
Graves	f	8	A	B	B	
	1	2	3	4	4	
	C	C	D	E	E	
	f	f	6	7	7	
Agudas	f	f	8	8	A	B
	1	1	2	2	3	4
	B	C	C	D	E	E
	4	5	5	6	7	7
Sobre agudas	f	f	8	8	A	B
	1	1	2	2	3	4
	B	C	C	D	E	E
	4	5	5	6	7	7
Re agudas	f	f	8	8	A	B
	1	1	2	2	3	4
	B	C				
	4	5				

Ilustr. 3: Libro de cyfra, fol. 1. Arte de cifra.

### III.2.- El *Modo de por as mãos em o orgao*

Es, así mismo, una traducción de la parte final del capítulo cuarto del *Arte* de 1649, “Modo de poner las manos en el órgano”. Contiene una breve exposición sobre digitación en consonancias, carreras y ornamentos. Estos siguen aquí asociados a una digitación específica: se tocan con la mano derecha con los dedos 3 4, 2 3 o 1 2; en la izquierda, con 1 2 o 2 3.

Es interesante resaltar que el copista traductor no ha creído necesario modificar en nada esta parte del texto, lo que parece confirmar la vigencia de la práctica descrita en el *Arte* de 1649. Sin embargo, el copista suprime completamente el párrafo quinto, que da fin al impreso:

“La cifra impresa de Antonio Cabezón tiene dúos, y tercios para principiantes, y obras de primor, para hazer contrapunto. Importaría mucho al servicio de Dios, que la huviese en todos los monasterios, o papeles en cifra equivalentes”.

De toda evidencia, la música de Cabezón debía de considerarse ya obsoleta cuando se copió el *Libro de cyfra* de Oporto. El contenido mismo del volumen suplió, sin duda, el papel ejercido por *Obras de música* en otro tiempo<sup>101</sup>.

Al final de esta sección se presenta un texto de difícil comprensión, tal vez mutilado, que ya no presenta concordancia alguna con el *Arte* de 1649. Parece relacionado con los dos posibles sistemas de representación polifónica de los cruces de voces en la cifra, ya descritos por Fernández de Huete en su *Compendio numeroso*: con dedos trocados o sin ellos, así como con el problema de la representación de los unísonos. Lo curioso del caso es que, como ya se dijo en otro lugar<sup>102</sup>, la tendencia señalada por Huete, en el sentido de la introducción del sistema de dedos trocados propio del órgano en el harpa parece seguir un camino inverso en las fuentes para órgano, tal como argumenta el copista del *Libro de cyfra* de Oporto:

“Pera maior clareza e luse de quem sem o penozo de muito<sup>103</sup> estudo me parese conviniente por este capitulo em o coal aclara o curiozo hua novidade que he que costumão algus mestres em as suas obras não deixar ou calar vos alguã a quoa metem na mais propincua, e debaixo de hua tecla se supomhe duas vozes e assim não sethe fara novidade de que a vox de tiple que corresponde a coarta vos u dedo da mão direita pase ao terseiro da mesma mão e a vos do contralto pase a coarta linnha, que he natural do tiple”<sup>104</sup>.

Con todo, este intento de clarificación por parte del copista no ayuda a resolver algunos de los problemas que, en cuanto a la conducción de las voces, presenta por momentos el *Libro de cyfra* de Oporto.

### III.3.- *Duos pera os principiantes*

La inclusión de dos *Duos sobre Ut re mi pera os principiantes se adestrarem* refuerza la intencionalidad didáctica del *Libro de cyfra* de Oporto. Estos sustituyen aquí, sin duda,

<sup>101</sup> Sobre esta cuestión, véase Cabezón, apartado VI.

<sup>102</sup> Véase Huete, IV.1.1.

<sup>103</sup> En el original, de forma abreviada: m<sup>to</sup>.

<sup>104</sup> *Libro de cyfra*, fol. 3v.



a los dúos de Antonio de Cabezón a los que remite el *Arte* de 1649. Ambos están basados en Ut re mi fa sol la, secuencia sobre la que se desarrollan glosas en forma de carreras, una para la mano derecha y otra para la mano izquierda<sup>105</sup>.

### III.4.- *Exemplos dos termos e modos accidentais*

Considero esta sección de la introducción como la más interesante, por cuanto representa una absoluta novedad en el panorama de la música para órgano en el mundo hispano. Se presentan tres versos breves, cada uno copiado en una serie de transposiciones por los doce términos<sup>106</sup>. Preservan siempre la línea del bajo de forma literal, cambiando el acompañamiento de la mano derecha sólo por lo que respecta a la posición, a la manera de una realización de bajo continuo.

El primero de los versos, que el manuscrito ofrece para los tonos 2º, 3º, 5º, 6º y 8º “assim para manificas como psalmodia, himnos e responsos”, se corresponde, simplemente, con una doble cláusula en modo mayor. El segundo de los versos, que sirve para los tonos 1º, 2º, 3º y 7º, reproduce la misma música del verso anterior, pero en modo menor. La tercera serie de versos reproduce un modelo de cadencia frigia, característico del tono 4º, el único que escapa al sistema bimodal.

Estos versos no sólo representan un modelo temprano del sistema mayor/menor<sup>107</sup> sino un ejemplo excepcional de la transposición por los doce tonos mayores y menores. Su finalidad es mostrar al organista, precisamente, el procedimiento de transposición, necesario para adaptar el tono de la cuerda de recitación a las diferentes entonaciones de los órganos.

Estos ejemplos se relacionan, por cierto, con el laberinto del *Compendio numeroso* de Fernández de Huete<sup>108</sup>, así como con las reglas de acompañar por los doce términos en la guitarra expresadas por diversos autores desde finales del siglo XVII. La novedad del *Libro de cyfra* es presentar ejemplos semejantes para el órgano, un instrumento que tradicionalmente venía afinado conforme a sistemas de tipo mesotónico, en los que existe una manifiesta limitación de las transposiciones posibles<sup>109</sup>.

No defenderé aquí en absoluto que el *Libro de cyfra* de Oporto sea una muestra de la aplicación del temperamento igual al órgano, al menos en Portugal, a principios del siglo XVIII. Pero sí está claro que el repertorio contenido en este manuscrito, y no sólo por los ejemplos citados, sobrepasa el ámbito cromático tradicional de cinco “teclas negras” al que se refiere el mismo texto introductorio del manuscrito. Así, la nota d# aparece con frecuencia en piezas de fray Bartolomé de Olagüe, fray Martín García de Olagüe, fray Miguel de Sopena, Antonio Brocarte y fray Joseph Torrelhas. La nota Ab, menos frecuente, se localiza también en piezas de fray Bartolomé de Olagüe y en

<sup>105</sup> Transcritos en HUDSON, Barton: *A portuguese source...*, vol. II, p. 9-10.

<sup>106</sup> *Libro de cyfra*, fol. 4r-7r. Publicados en HUDSON, Barton: *A portuguese source...*, vol. II, p. 10-18.

<sup>107</sup> Para una panorámica de este proceso en España, entre otros, GARCÍA GALLARDO, Cristóbal: “Viejos conceptos para nuevas músicas: la llegada de la tonalidad moderna a los teóricos españoles”, *MAR, Música de Andalucía en la Red*, 1, invierno 2011, p. 135-47, <http://mar.ugr.es> (acceso noviembre 2013).

<sup>108</sup> Véase Huete, IV.2.1.

<sup>109</sup> Véase parte II, apartado IV.

una de las de Juan Correa. La más extrema A# se alcanza en unos versos de 2º y 3º tono de fray Bartolomé de Olagüe (fol. 25v y ss)<sup>110</sup>.

En todos los casos, excepto en el de Juan Correa, donde se usa la cifra 3b, el manuscrito utiliza la cifra ordinaria por la extraordinaria, conforme a la siguiente tabla:

cifra	ordinaria	extraordinaria
7b	Eb	D#
4b	B	A#
2#	G#	Ab

A éstas habría que sumar las cifras extraordinarias usadas en los ejemplos de transposición citados, que alcanzan los remotos extremos Cb y H#:

cifra	ordinaria	extraordinaria
1#	F#	Gb
4	H	Cb
1	F	E#
5	C	H#

Esta tendencia a expandir los ámbitos cromáticos, aunque sea mediante el uso de cifras extraordinarias, puede considerarse indicio de una fecha tardía de composición para algunas de las piezas del manuscrito de Oporto, como insinúa Uttenthal<sup>111</sup>. Hay, sin embargo, otros elementos de interés a considerar.

Es interesante resaltar que el instrumento construido por Juan de Andueza para el convento de la Santísima Trinidad de Madrid, en 1683, debía llevar “tres teclas más que lo común de los demás órganos”, según el contrato original, entre cuyos signatarios se encontraba fray Martín García de Olagüe<sup>112</sup>. No creo que esta indicación se refiera, sin más, a una extensión de 45 teclas (C,D,E,F,G,A-c’’) en lugar de 42 (C,D,E,F,G,A-a’’), sino, tal vez, a la incorporación de tres subsemitonos, probablemente para la nota D# (d#, d#’ y d#’’) o para D# y Ab en las octavas centrales. No fue éste el único instrumento con subsemitonos construido durante el mismo periodo ni en el mismo entorno, según se mostró en la tabla 4<sup>113</sup>. Precisamente, fray José de Echevarría consideraba imprescindible, en un informe emitido para la construcción de un órgano en la colegiata de Santa María la Redonda de Logroño en 1683, que el teclado tuviese 45 teclas (C,D,E,F,G,A-c’’), pero “además se le an de añadir al dicho teclado otras tres teclas en los tres elamis negros, las cuales negras an de ser partidas; estas tres que se añaden son sostenidas de delasolre, las cuales sirven para el tercer tono”<sup>114</sup>.

Es por ahora difícil calibrar la importancia y trascendencia de los teclados con subsemitonos en el periodo que nos ocupa, pero está claro que denotan una pervivencia de los sistema de afinación mesotónicos más allá de los años 1700. No obstante, ya he señalado que la utilización de cifras extraordinarias para estas notas extremas parece

<sup>110</sup> La nota Db, que Uttenthal cita en unos versos de Olagüe, no aparece en el manuscrito.

<sup>111</sup> UTTENTHAL, Lars Otto: “Nuevos descubrimientos...”

<sup>112</sup> JAMBOU, Louis: *Evolución del órgano español...*, vol. 2, documento 210.

<sup>113</sup> Véase además parte II, apartado IV y parte III, *Pensil deleitoso*, II.

<sup>114</sup> BARRERO BALANDRÓN, José María y DE GRAAF, Gerard A.C.: *El órgano de Santa Marina la Real...*, p. 231.

delatar el uso de un teclado ordinario con una afinación mesotónica modificada<sup>115</sup>, opción ésta que parece que se irá imponiendo progresivamente a lo largo del siglo XVIII por la necesidad de transposición sin límites en los acompañamientos, tal como sugieren los *Exemplos dos termos e modos accidentais* del *Libro de cyfra* de Oporto.

#### IV.- Problemáticas asociadas

Todos los especialistas que se han acercado al *Libro de cyfra* de Oporto coinciden en señalar la gran abundancia de errores e inexactitudes del manuscrito, pero sólo Uttenthal ha intentado plantear justificaciones a esos errores, basándose en cuestiones relacionadas con el proceso de copia<sup>116</sup>. Lamentablemente, su explicación sobre la posible adaptación de obras originalmente concebidas para el monacordio resulta infundada, pues yerra incluso en la descripción de los instrumentos ligados del siglo XVII. Igualmente infundada me parece su propuesta en cuanto a las erratas provocadas por la lectura errónea de una hipotética cifra para harpa en la que el 1 designase a la nota C y no a F.

Que existen errores en el original resulta manifiesto a cualquiera que, con un mínimo sentido musical, se acerque a la fuente, pero hay que advertir que tales errores no son permanentes ni están presentes por igual a lo largo de todo el manuscrito. En realidad, puede establecerse toda una jerarquía de variantes o erratas cuyas causas dependen de diversos factores. En este sentido, la primera cuestión a dilucidar es si el formato a partir del cual se copió la música del *Libro* era también cifra o no y en qué medida los errores que se observan pudieron originarse en la fuente de referencia<sup>117</sup>. Cabe hacer varias observaciones al respecto.

Por un lado, el *Libro* de Oporto se presenta como un ejemplo ya muy tardío del uso de la cifra en el repertorio hispano. No sabemos siquiera si, como antes se dijo, el volumen actual es en sí mismo una copia de otro volumen o no, ni cuantas copias intermedias hubiesen podido existir entre los hipotéticos originales y el *Libro de cyfra*. En qué medida algunos de los errores estuvieron presentes en aquellas posibles copias intermedias es algo que no puede ser determinado por el momento.

Por otro lado, hay que recordar que el manuscrito contiene un importante grupo de piezas que presenta concordancias, mayoritariamente con fuentes en partitura. El análisis de estas concordancias revela, en efecto, grandes divergencias en la transmisión del repertorio. En algunos casos, se trata de verdaderas variantes, tal vez originadas durante el proceso de “modernización” de las obras al que antes me he referido<sup>118</sup>. En cambio, los que calificamos simplemente como “errores” proceden, en primera instancia, del traslado de la música desde un formato en partitura a un formato en cifra. Identificados estos “errores de lectura”, quedan por considerar, finalmente, los simples “errores de copia” del amanuense, que se producen siempre independientemente de las características de la copia de referencia. Pertenecen a este grupo notas o compases que faltan, por ejemplo, que sólo pueden ser responsabilidad del copista del *Libro* o de copistas intermedios. Todo ello sin entrar en la cuestión de los eventuales errores

<sup>115</sup> Parte II, apartado IV.

<sup>116</sup> UTTENTHAL, Lars Otto: “Nuevos descubrimientos...”

<sup>117</sup> Sobre esta cuestión, parte II, apartado I.5.3.

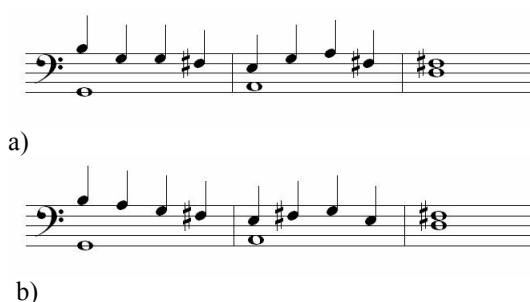
<sup>118</sup> Apartado II.1.

introducidos por los transcripores modernos del *Libro de cyfra* de Oporto en sus respectivas ediciones<sup>119</sup>.

#### IV.1.- Las erratas

Como se ha dicho, no todo el repertorio transmitido por el *Libro de cyfra* de Oporto es víctima de los errores cometidos por el copista. Las piezas de fray Bartolomé de Olagüe y fray Martín García de Olagüe que se presentan al inicio del manuscrito (fol. 8r-88v), por ejemplo, presentan un texto muy fiable, con contados errores o imprecisiones.

Sin embargo, es sintomático que un número significativo de piezas presente frecuentes errores de notas a distancia de segunda. En el ejemplo 1 presento uno de esos pasajes, extraído del *Registro alto de 8º tom* de fray Joseph Torrelhas (nº 81):



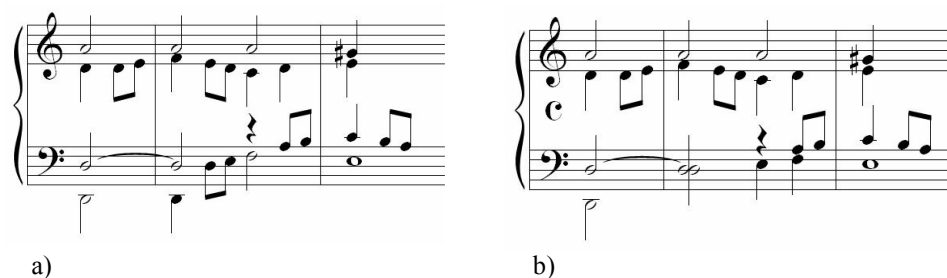
Ej. 1: Joseph Torrelhas, *Registro alto de 8º tom*, c. 32-33.  
a) P: Pm, *Libro de cyfra*, fol. 186 (nº 81); b) Probable versión original.

Casos semejantes se encuentran, por ejemplo, en las obras de Juan del Vado y de Sebastián Durón o en los versos de Andrés de Sola que transmite el manuscrito, como puede verse también en el ejemplo 3, más abajo.

Este tipo de problema se relaciona, en mi opinión, con la copia desde un formato en partitura, y sólo puede ser achacado a una lectura errónea de notas que estuvieran mal posicionadas en su correspondiente línea o espacio en una pauta manuscrita con escritura tal vez poco cuidada. Lo mismo es el caso para los errores de notas a distancia de tercera, cuarta o quinta, también frecuentes en el *Libro de cyfra* de Oporto. El origen de estos problemas podría estar en el proceso de copia desde partitura a cifra, al manejar el copista diferentes claves al mismo tiempo.

Otro de los típicos problemas del manuscrito de Oporto es el desplazamiento de cifras, unas sobre otras, lo que provoca errores en la lectura rítmica de las voces entre sí. Este tipo de errores parecen achacables, de nuevo, a la copia desde un formato en partitura, en el que las voces se copian a trechos, en orden sucesivo. Son relativamente frecuentes, de nuevo, en las piezas de Juan del Vado y en los versos de Andrés de Sola (ejemplo 2):

<sup>119</sup> En este sentido, cabe alabar el trabajo pionero realizado por Hudson, por su fina intuición y respetuosa transcripción del original.



Ej. 2: Andrés de Sola, *Verso de primer tono*, c. 4-6.  
a) E:Bc, M 387, fol. 10; b) P:Pm, *Libro de cyfra* (nº 32), c. 4-6.

En ocasiones, los errores de lectura a distancia de segunda y los desplazamientos laterales de las cifras aparecen combinados, desvirtuando la probable versión original. Así ocurre, de nuevo, en este pasaje de otro verso de Andrés de Sola (ejemplo 3):



Ej. 3: Andrés de Sola, *Tercer verso de cuarto tono*, c. 16-18.  
a) P:Pm, *Libro de cyfra*, fol. 103 (nº 32); b) E:Bc, M 387, fol. 46v;  
c) Probable versión original.

Este tipo de errores o variantes no se encuentran, por lo general, en piezas presumiblemente copiadas a partir de un formato original también en cifra, como es el caso del grupo de piezas para harpa, antes descrito. En cambio, este grupo de piezas exhibe errores derivados de la ausencia de signos de pausa, inexistentes en las cifras de harpa, así como dudas en el uso de las ligaduras. Los frecuentes movimientos

“erróneos” de quintas u octavas paralelas están también relacionados con este grupo de piezas, ya que tales movimientos pueden considerarse “normales” en el repertorio en cifra para harpa.

Los problemas relacionados con la representación de las cifras en octava errónea, por ausencia de puntos o vírgulas o por la improcedente presencia de éstas, es común a todas las fuentes en cifra y no resulta especialmente conflictivo en el manuscrito de Oporto. La reconstrucción de los sujetos de imitación o de los motivos que articulan cada pieza son guías generalmente infalibles para reconducir la lógica del discurso musical<sup>120</sup>.

No obstante, resulta curioso que el cambio repentino de octava que se produce en la secuencia del compás 25 de la *Obra de 5º tom* anónima (nº 59) de la versión de Oporto se reproduzca casi de forma idéntica, sólo dos notas más tarde, en la versión de El Escorial<sup>121</sup>. Este detalle quizá ratifica, como he dicho ya en otro lugar<sup>122</sup>, la existencia de un código de lectura al respecto, la “suposición de octava”, imprescindible para la correcta reconstrucción sonora de las piezas.

Por otro lado, la representación de cifras de una voz en una línea vecina que no le corresponde es un error tan común en el *Libro de cyfra* de Oporto como en otras fuentes en cifra y se identifica con facilidad atendiendo a la corrección del contrapunto.

Otra de las corruptelas detectables en el *Libro de cyfra* de Oporto es la falta ocasional de compases, con lo que queda mutilado el discurso original. Su reconstrucción sólo resulta posible a partir de la comparación de concordancias o de la reconstrucción de secuencias.

Sin embargo, coincido con Uttenthal<sup>123</sup> en que uno de los problemas más recurrentes del *Libro de cyfra* de Oporto tiene que ver con la colocación de las alteraciones. Es éste un problema generalizado en las fuentes hispanas, tanto en cifra como en partitura, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XVII. Es fácil suponer que la colocación de la *musica ficta* supusiese una dificultad añadida para copistas o tañedores en un periodo dominado, en general, por una tendencia hacia la tonalidad dentro de un concepto de modalidad tradicional.

#### IV.2.- Las variantes

Con independencia de las tipologías de erratas señaladas, uno de los aspectos más interesantes del *Libro de cyfra* de Oporto reside en el estudio de las variantes que aporta para obras conocidas por otras fuentes. El análisis de estas variantes, descartadas las que delatan simples errores de copia, nos conduce a varias conclusiones de enorme trascendencia para la comprensión del repertorio hispano en su conjunto.

<sup>120</sup> A este respecto puede ser de utilidad una comparación, por ejemplo, entre las versiones de piezas de Andrés de Sola publicadas por Lothar Siemens en *La escuela de órgano de Zaragoza en el siglo XVII: Andrés de Sola y Sebastián Durón...*, y las de Barton Hudson en *A portuguese source...*

<sup>121</sup> Pueden compararse, al efecto, las versiones de Barton Hudson en *A portuguese source...*, p. 406-14 y de José Sierra en *Música para órgano (siglo XVII), I.2, Anónimos*, Maestros de Capilla del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial, El Escorial, Ediciones Escorialenses, 2001, p. 52-9.

<sup>122</sup> Especialmente parte II, III.2.1. y también parte III, Correa, IV.

<sup>123</sup> UTTENTHAL, Lars Otto: “Nuevos descubrimientos...”

#### IV.2.1.- Los pasajes “revisados”

En el caso de las piezas “apropiadas” encontramos pasajes concordantes tan desviados conforme a los supuestos originales que cabe pensar en la existencia de un proceso de revisión de las obras que habría tenido lugar a lo largo del proceso de transmisión del repertorio. En el caso de las obras de Pablo Bruna transmitidas en el manuscrito de Oporto bajo el nombre de fray Joseph Torrelhas habría que suponer un periodo de transmisión relativamente corto, por lo que no puede descartarse que ambas versiones procedan del mismo Ciego de Daroca, al haber dictado una misma pieza a dos discípulos diferentes en dos momentos relativamente alejados en el tiempo. Un ejemplo de este tipo se encuentra en la *Batalla de sexto tono* de Pablo Bruna copiada como *Registro de dois tipples* en el manuscrito de Oporto (nº 80) bajo atribución a Joseph Torrelhas (ilustración 2 y ejemplo 4):

a)

b)

Ej. 4: a) E:Bc, M 751: Pablo Bruna, *Batalla*, c. 39-41.

b) Joseph Torrelhas, *Registro de dois tipples* P:Pm, *Libro de cyfra* (nº 80), c. 39-41.

No obstante, las dos fuentes que nos transmiten esta pieza presentan bastantes divergencias textuales, como se irá viendo, de forma que resulta prácticamente imposible determinar cuál es la forma original y cuál la revisada.

En el caso de la obra de Sebastián Aguilera atribuida también a fray Joseph Torrelhas en el manuscrito de Oporto (nº 72), hay que aceptar que la concordancia se mantiene sólo hasta aproximadamente el compás 64. A partir de aquí, ambas versiones discurren por caminos distintos. A primera vista podría decirse que, simplemente, Torrelhas compone su propia pieza tomando el comienzo de una obra de Aguilera. Pero es significativo el esfuerzo del primero por seguir trabajando sobre los pasos y estilo del segundo, hasta el punto de que, en mi opinión, no es discernible un estilo diferente en la parte final de la pieza transmitida por el *Libro* de Oporto. La distancia temporal entre compositor y transmisor es suficientemente grande en este caso como para suponer la existencia de revisiones de la obra en diferentes momentos del proceso. De esta forma, resulta muy difícil, a partir de las fuentes conservadas, establecer la forma original de la obra tal como fuera concebida por Sebastián Aguilera. El mismo problema se plantea con las

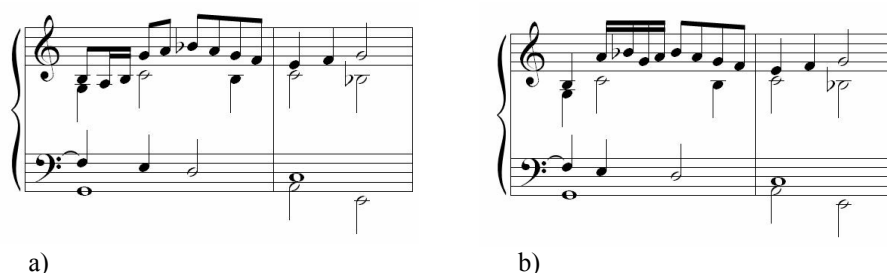
otras piezas de Torrelhas basadas, más o menos extensivamente, en obras de Pablo Bruna o de Joseph Jiménez.

En el caso del *Registo alto* de Andrés de Sola copiado en el *Libro de Oporto* (nº 60), y teniendo en cuenta la fecha de muerte de éste, en 1696, habría que considerar una transmisión probablemente más directa. De este modo, la copia de Oporto podría ser apenas posterior a la del manuscrito M 1357 de la colección de Martín y Coll<sup>124</sup> y, sin embargo, las divergencias entre ambas copias, al menos en su parte inicial, son notables. Sin duda, la de M 1357 sigue más de cerca el original de la pieza de Lully, sin ser una traslación literal, conservando incluso las repeticiones de sus dos secciones<sup>125</sup>. En la versión de Oporto estas repeticiones no se señalan, pero la pieza se compensa en longitud mediante una entrada en imitación de las voces acompañantes y una prolongación de la antigua *petite reprise*, acercándose al estilo más tradicional del “tiento”<sup>126</sup>. Teniendo en cuenta el sentido de esta reelaboración, que aleja ya bastante a la pieza del modelo original, creo que se puede considerar a la copia de Oporto como una versión “revisada” de la otra y posterior, por tanto, en el tiempo.

En cualquier caso, el establecimiento de una cronología para esas revisiones pasaría, primeramente, por la correcta identificación de los personajes implicados en ese trabajo, empezando por fray Joseph Torrelhas, por ejemplo, así como el establecimiento de nuevos nexos en la cadena de relaciones maestro-discípulo de los organistas de la escuela zaragozana<sup>127</sup>.

#### IV.2.2.- Las cláusulas

Entre las variantes localizadas en las piezas con concordancias en el *Libro de cyfra* de Oporto, un capítulo interesante es el de las cláusulas. Éstas reciben a veces no sólo una diferente ornamentación glosada en la versión en cifra sino que, a veces, incluso se reescriben de otro modo. Así ocurre, por ejemplo, en este pasaje de la *Obra de quinto tono*, anónima (nº 59), presentado en el ejemplo 5:



Ej. 5: Anónimo, *Obra de quinto tono*.  
a) E:E, LP 29, c. 52-53; b) P:Pm, *Libro de cyfra*, c. 53-54.

<sup>124</sup> E:Mn, M 1357, *Flores de música*, p. 136. Para un panorama sobre esta fuente, véase *Pensil deleitoso*.

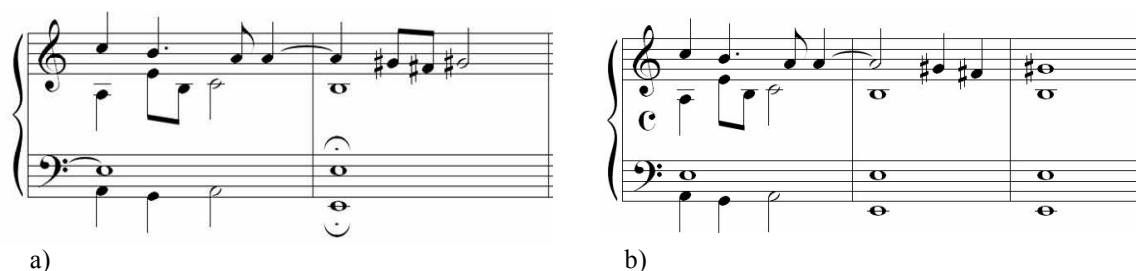
<sup>125</sup> Para un análisis de ambas versiones, JAMBOU, Louis: “Transmisión, evolución y transformaciones musicales en Martín y Coll...”

<sup>126</sup> Ninguna de las piezas del *Libro de Oporto* presenta esta denominación. Utilizo aquí el término más bien como definición de un procedimiento compositivo de tipo imitativo que como definición de un género o de una forma.

<sup>127</sup> Para un apunte sobre ello, véase parte II, apartado II.3.



Otro aspecto interesante de las cláusulas en el manuscrito de Oporto es su escritura en *rallentando*, tal como se encuentra, por ejemplo, en algunos versos de Andrés de Sola (ejemplo 6)<sup>128</sup>:



Ej. 6: Andrés de Sola, *Verso de cuarto tono*, cláusula.  
a) E:Bc, M 387, fol. 46v; b) P:Pm, *Libro de cyfra* (nº 32).

En la pieza de Sebastián Aguilera del *Libro de cyfra* (nº 65) atribuida a Diego de Torrijos en el manuscrito LP 27 de El Escorial, la copia de Oporto añade al final incluso una peroración a manera de *petit reprise*. De este modo se obtiene, de nuevo, una prolongación de la cláusula final<sup>129</sup>.

#### IV.2.3.- Los acompañamientos

Las variantes que se presentan en los acompañamientos, especialmente en las piezas partidas de mano izquierda, trascienden la simple categoría de errores, omisiones o pequeñas variantes. En pasajes de cierta extensión, se pueden encontrar verdaderos pasajes alternativos derivados de la realización del acompañamiento en distintas posiciones y con diferentes recursos. Notas de paso, escapadas o retardos aparecen y desaparecen en las versiones comparadas, lo mismo que notas ligadas o rebatidas.

Al efecto, pueden observarse de momento los acompañamientos de los ejemplos 19 y 20, más abajo. No obstante, una exploración en detalle de esta cuestión pasaría por la realización de una edición comparada de estas versiones concordantes como recurso previo a la determinación de los pertinentes criterios interpretativos.

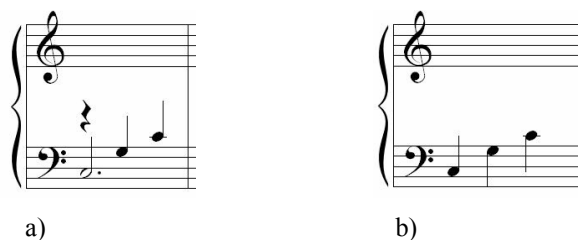
Y es que, en mi opinión, tales variantes no pueden deberse a una simple evolución del repertorio a través del tiempo. Antes bien, considero que ratifican la relación de estos acompañamientos con la práctica del bajo continuo e insinúan que su escritura, en general muy simple y hasta monótona, no es más que un armazón “cifrado” sobre el que el tañedor, en función de su capacidad y destreza, incorporaría *ex tempore* mayor o menor número de elementos ornamentales y de conducción. En este sentido, convendría establecer una relación entre estas realizaciones escritas del acompañamiento y su

<sup>128</sup> Sobre este detalle, véase también BERNAL RIPOLL, Miguel: “Una nueva fuente...”

<sup>129</sup> Puede compararse al efecto la versión de El Escorial publicada en *Música para órgano (siglo XVII), I-1, Fray Cristóbal de San Jerónimo, P. Pedro de Tafalla, P. Diego de Torrijos...*, ed. José Sierra Pérez, Ediciones Escorialenses, 2001, p. 157-63 y la versión de Oporto que trae AGUILERA DE HEREDIA, Sebastián: *Obras para órgano*, ed. Lothar Siemens Hernández, Madrid, Alpuerto, 1978, p. 65-71.

correspondiente representación mediante las cifras acordales o alfabetos comunes al repertorio para guitarra y al harpa<sup>130</sup>.

En relación con estas realizaciones instrumentales puede ser de utilidad presentar un breve ejemplo en un estilo completamente diferente al de las piezas de Aguilera recién comentadas. En el *minuet* del *Libro* de Oporto (nº 83) concordante con el manuscrito M 1360 de la Biblioteca Nacional, se presenta lo que parece ser una notación abreviada para consonancias harpeadas con la mano izquierda (ejemplo 7):



Ej. 7: Anónimo, *Minuet*, c. 4.  
a) E:Mn, M 1360, fol. 209; b) P:Pm, *Libro de cyfra*, fol. 191v (nº 83).

No cabe duda de que una exploración más en profundidad de este aspecto podrá conducir al establecimiento de nuevas pautas para la interpretación del repertorio instrumental hispano de los siglos XVII y XVIII.

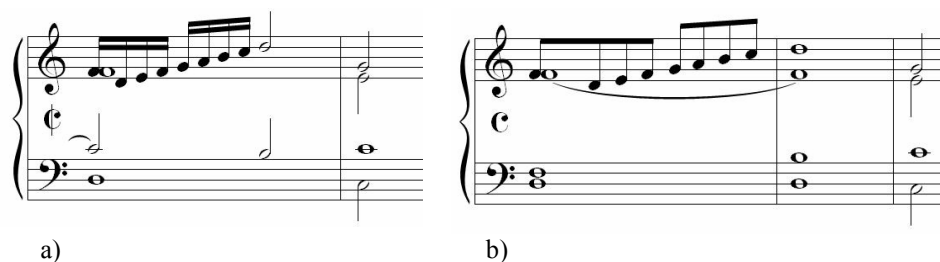
#### IV.2.4.- El ritmo

La cifra del *Libro* de Oporto mantiene, en el aspecto rítmico, los principios básicos de espaciamiento comunes a este tipo de notación en el panorama hispano. Además, utiliza las habituales figuras de canto de órgano sobre la pauta, pero casi en exclusiva cuando se precisa indicar la presencia de figuras con puntillo o la alternancia de figuras de diferente valor. En la representación rítmica, el copista el manuscrito de Oporto sólo incurre en los errores más típicos: falta de figura o figuras sobre la pauta, falta de puntos junto a las figuras, figuras trocadas o figuras mal alineadas con la cifra. Sin embargo, la comparación de fuentes concordantes nos permite comprobar, de nuevo, una enorme cantidad de variantes de tipo rítmico, notaciones contradictorias e incluso algunas inconsistencias que conviene resaltar.

En primer lugar, detectamos en el manuscrito de Oporto la presencia de ocasionales barras de alzar<sup>131</sup>. En la *Obra de 5º tom* (nº 59), su casi indetectable presencia desvirtúa un pasaje ofrecido de forma más convincente por el manuscrito LP 29 de El Escorial:

<sup>130</sup> Sobre este tipo de cifras, véase parte I, apartado II.5. También, Senorami y Escornalbou, además de Ribayaz y Huete.

<sup>131</sup> Sobre este elemento notacional, véase parte II, apartado III.1.6.



Ej. 8: Anónimo, *Obra de quinto tono*,  
a) E:E, LP29, fol. 104, c. 12-13; b) P:Pm, *Libro de cyfra* (nº 59), c. 12-14.

Otros barrados semejantes, pero dispuestos de forma más sistemática, pueden verse en los ejemplos 12, 18 y 19 que siguen más tarde. En estos casos, la cuestión se relaciona también con la utilización de diversos tipos de compases y proporciones en ambas copias.

Un caso realmente notable en cuanto a las divergencias rítmicas lo encontramos en la versión de la *Canção* de Torres del *Libro de cyfra* de Oporto (nº 44). La pieza aparece copiada igualmente en cifra en los manuscritos *Pensil deleitoso* y M 816 de la Biblioteca Nacional de España<sup>132</sup>. En estas dos versiones, la melodía carece de la precisión rítmica señalada por la fuente de Oporto, que da corcheas con puntillo más semicorcheas (ejemplo 9):



Ej. 9: a) E:Mn, M 1358a: *Pensil deleitoso*, Alonch, c. 1-2.  
b) P:Pm, *Libro de cyfra*: *Canção de Torres* (nº 44), c. 1-2.

<sup>132</sup> E:Mn, M 1358, fol. 75v y E:Mn, M 816, fol. 26v. Para una descripción de ambas fuentes, véase, respectivamente, *Pensil deleitoso* y Otras fuentes. Sobre el manuscrito M 816, con una transcripción completa, MARTÍN PAVÓN, Carolina: *El manuscrito 816 de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Trabajo de AAD, Conservatorio Superior de Música de Sevilla, 2012 (inédito).

Además, la versión para harpa de M 816 presenta signo de compás y barrado completamente diverso, como puede verse en la ilustración 4:



Ilustr. 4: E:Mn, M 816, fol. 26v, sin título.

Otro caso de incorporación de figuras con puntillo se encuentra en el *Registro de dois tiples* de fray Joseph Torrelhas (nº 80), concordante con la *Batalla* de Pablo Bruna del manuscrito M 751 de la Biblioteca de Cataluña, al que me he referido antes en el ejemplo 4 (ejemplo 10):



Ej. 10: a) E:Bc, M 751, Pablo Bruna, *Batalla*, c. 18-20.  
b) P:Pm, *Libro de cyfra*, Joseph Torrelhas, *Registro de dos tiples* (nº 80), c. 18-20.

Este tipo de variantes también se detecta en pasajes en proporción menor, como en este fragmento de la misma pieza de Bruna/Torrelhas (nº 80) que incorpora, además, sistemáticas barras del alzar en la versión de Oporto, en virtud de una diferente notación de la proporción menor (ejemplo 11). Como puede verse, en este caso la versión de Oporto incluso suministra dos compases desaparecidos en la versión en partitura del manuscrito M 751, que deberían ir entre los compases 94 y 95 en la fuente de Barcelona.

Ex. 11 consists of two musical examples, a) and b). Example a) is a short piece in E-flat major, 6/8 time, starting at measure 93. It features a treble and bass staff. The melody in the treble staff begins with a dotted quarter note, followed by eighth notes, and ends with a sixteenth-note run. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with dotted half notes. Example b) is a longer piece in E-flat major, 3/4 time, also starting at measure 93. It features a treble and bass staff. The melody in the treble staff is more complex, with various note values and rests. The bass staff features a prominent dotted half note in the first measure, followed by a series of eighth notes and a final dotted half note.

Ej. 11: a) Pablo Bruna, *Batalla*, E:Bc, M 751, c. 99-101.  
b) Joseph Torrelhas, *Registro de dos tiples*, P:Pm, *Libro de cyfra* (nº 80), c. 106-111.

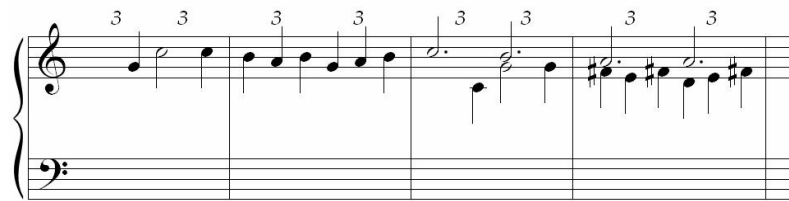
La notación con puntillos y sin ellos entra en contradicción en otro pasaje en proporción menor notado de dos formas diversas en la misma pieza de Bruna/Torrelhas (nº 80). La versión de Oporto mantiene vigente el signo de proporción menor que apareció mucho antes, pero señala sobre la pauta, con claridad, mínima con punto más semínima blanca. La versión de M 751 mantiene, en cambio, el compás **C**, pero coloca sobre la pauta el numeral **6** para denotar proporción menor (ejemplo 12):

Ex. 12 consists of two musical examples, a) and b). Example a) is a short piece in E-flat major, 6/8 time, starting at measure 123. It features a treble and bass staff. The melody in the treble staff begins with a dotted quarter note, followed by eighth notes, and ends with a sixteenth-note run. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with dotted half notes. Example b) is a longer piece in E-flat major, 3/4 time, also starting at measure 123. It features a treble and bass staff. The melody in the treble staff is more complex, with various note values and rests. The bass staff features a prominent dotted half note in the first measure, followed by a series of eighth notes and a final dotted half note.

Ej. 12: a) E:Bc, M 751, Pablo Bruna, *Batalla*, c. 123-126.  
b) P:Pm, *Libro de cyfra*, Joseph Torrelhas, *Registro de dos tiples* (nº 80), c. 145-148.

Es probable que Torrelhas, el copista del manuscrito de Oporto o el copista de su fuente de referencia hubiesen sido conscientes de la inconsistencia notacional del pasaje, ya que la correspondencia con la pieza de Bruna se interrumpe apenas cuatro compases más tarde. A partir de aquí, la versión de Oporto esboza una conclusión para la obra con figuración en proporción menor de escritura mucho más convencional.

Otro pasaje relacionado con la misma problemática de representación de la proporción menor se encuentra en la anónima *Obra de 5º tom* (nº 59), también citada anteriormente, en la que el copista de Oporto duda claramente en la distribución rítmica de otro pasaje en proporción menor que el manuscrito de El Escorial parece transmitir de forma más clara (ejemplo 13):



a)



b)

Ej.13: Anónimo, *Obra de quinto tono*.

a) E:E, LP29, c. 101-104; b) P:Pm, *Libro de cyfra* (nº 59), c. 102-105.

Hay otros matices notaciones relacionados con la proporción menor en el *Libro de cyfra* de Oporto. En algún caso, la fuente presenta incluso la figuración ♩ ♩ en vez del grupo ternario ♩ ♩ en secciones regidas por el signo de proporción sesquialtera. Así ocurre, por ejemplo, en este fragmento del *Registro baixo* de Torrelhas (nº 72), comparado con la versión atribuida a Sebastián Aguilera del manuscrito LP 30 de El Escorial (ejemplo 14):



a)

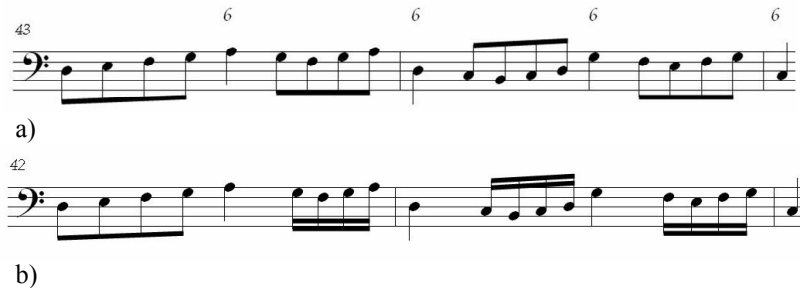


b)

Ej. 14: a) Sebastián Aguilera, *Vaso*, E:E, LP30, c. 51-53.

b) Joseph Torrelhas, *Registro baixo*, P:Pm, *Libro de cyfra* (nº 72), c. 52-54.

Se notará además, en la versión de Oporto, la incongruencia de la notación rítmica ♩. ♩ al dar del compás 52 y el intento de corrección del mismo ritmo como ♩ ♩ en el dar del compás 54, igualmente erróneo bajo el signo de compás binario. Este tipo de escritura “binaria” en sustitución de la escritura “ternaria”, aparece también en un pasaje del *Registro baixo* de Aguilera (nº 64), ahora sí sin ambigüedad alguna (ejemplo 15):



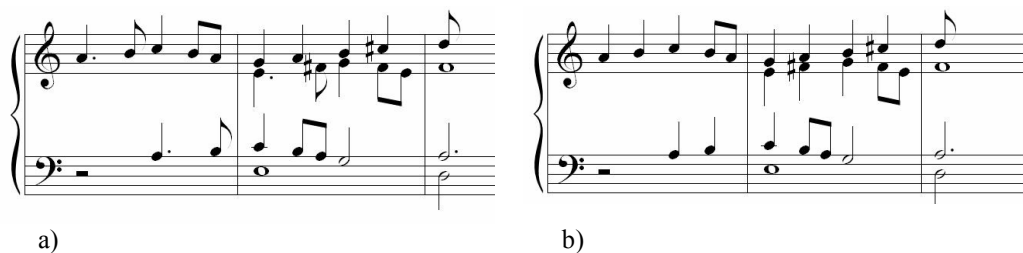
Ej. 15: a) Sebastián Aguilera, *Vaso*, E:E, LP30, c.43-45.  
b) Sebastián Aguilera, *Registro baixo*, P:Pm, *Libro de cyfra* (nº 64), c. 42-44.

En otras ocasiones, es la versión de Oporto la que prescinde de puntillos presentes en otra fuente. Un caso se ha visto ya en el ejemplo 4. He aquí otro caso tomado de la *Obra de 5º tom* (nº 59) de autor anónimo (ejemplo 16):



Ej.16: Anónimo, *Obra de quinto tono*.  
a)E:E, LP29, c. 75-79; b) P:Pm, *Libro de cyfra* (nº 59), c. 76-80.

Ocorre algo semejante en uno de los versos de cuarto tono de Andrés de Sola (nº 32), pero aquí en la representación de su entrada imitativa (ejemplo 17):



Ej. 17: Andrés de Sola, *Cuarto verso de cuarto tono*, c. 1-3.  
a) E:Bc, M 387, fol. 46v; b) P:Pm, *Libro de cyfra* (nº 32), c. 1-3.

Otro caso del mismo tipo aparece, de nuevo, en el *Registro de dois tipples* de Torrelhas (nº 80), en un pasaje sujeto a las variantes notacionales ya descritas para la proporción menor en los ejemplos 11, 12 y 13 (ejemplo 18):

93

a)

94

b)

Ej. 18: a) Pablo Bruna, *Batalla*, E:Bc, M 751, c. 93-95.  
b) Joseph Torrelhas, *Registro de dois tipples*, P:Pm, *Libro de cyfra* (nº 80), c. 94-98.

Estas divergencias de compás, proporción y barrado aparecen también en el *Registro alto* de Andrés de Sola (nº 60) al compararlo con la *Tocata italiana* del manuscrito M 1357 de la Biblioteca Nacional (ejemplo 19)<sup>133</sup>:

a)

b)

Ej. 19: a) E:Mn, M 1357, p. 136: *Tocata italiana*, c. 18-19.  
b) P:Pm, *Libro de cyfra*: Andrés de Sola, *Registro alto* (nº 60), c. 30-36.

<sup>133</sup> Sobre este caso, también parte II, apartado III.1.5.



Es manifiesto que, en estos casos, la idéntica velocidad de ejecución de las figuras en ambas versiones determina un diferente valor temporal para el compás. Es por eso significativo que la copia de Madrid de la *Tocata italiana* escriba junto al título “mui despacio”. En cualquier caso, queda patente que tales secciones en proporción menor no quedan ya sujetas a los principios básicos de proporcionalidad del sistema mensural, sino que se rigen por los criterios de número de figuras al compás expresados por Francisco Correa en 1626 y repetidos por fray Pablo Nassarre en 1724<sup>134</sup>.

Un caso particular a discutir en relación con los problemas notacionales de la proporción menor es, como de costumbre en las fuentes en cifra, el de la representación de los grupos 3+3+2, carentes de figura central y caracterizados por la presencia de notas de valor alterno (semínima-corchea) y notas con punto<sup>135</sup>. En el *Registro baixo* de Sebastián Aguilera, la copia de Oporto (nº 64) copia pulcramente, aunque sin indicación de valores sobre la pauta, una forma corrupta del grupo 3+3+2 que sí presenta con claridad la versión del manuscrito LP 30 de El Escorial (ejemplo 20)<sup>136</sup>:

a)

b)

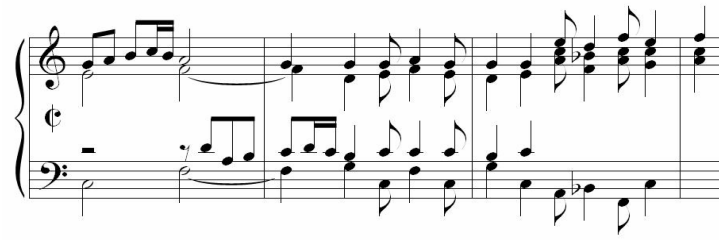
Ej. 20: a) Sebastián Aguilera, *Vaso*, E:E, LP30, c. 33-35.  
b) Sebastián Aguilera, *Registro baixo*, P:Pm, *Libro de cyfra* (nº 64), c. 32-34.

En el caso de la anónima *Obra de quinto tono* ninguna de las dos fuentes que transmiten la pieza, en Oporto y El Escorial, atinan del todo en un pasaje en el que aparece, de nuevo, la figura 3+3+2 (ejemplo 21):

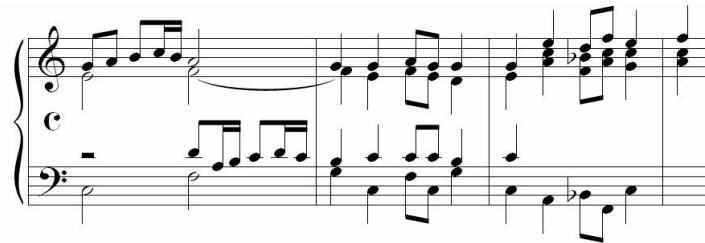
<sup>134</sup> Sobre esta cuestión, CEA GALÁN, Andrés: “Pablo Bruna según fray Pedro de San Lorenzo...; CEA GALÁN, Andrés: “Ayre de España: zu Tempo und Stil in der *Escuela Música* von Fray Pablo Nassarre”, *In Organo Pleno: Festschrift für Jean-Claude Zehnder zum 65. Geburtstag*, Luigi Colarile & Alexandra Nigito (Hrsg.), Peter Lang, 2007, p. 113-22. Véase también parte II, apartado III.1.4 y Correa, apartado V.1.

<sup>135</sup> Para una panorámica de los problemas notacionales de la figura 3+3+2, véase Correa, V.1.3.2 y V.1.3.3.

<sup>136</sup> En cuanto a las variantes en el acompañamiento de la mano derecha, véase cuanto se dice en el apartado IV.2.3.



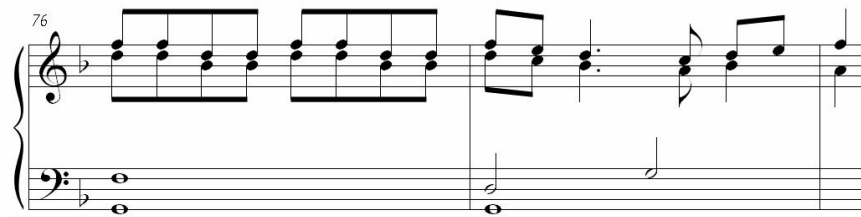
a)



b)

Ej. 21: Anónimo, *Obra de quinto tono*.  
a) E:E, LP29, c. 43-46; b) P:Pm, *Libro de cyfra* (nº 59), c. 42-45.

Sin embargo, en otras ocasiones, es la fuente de Oporto la que ofrece una lectura más precisa de estos grupos. Así ocurre, por ejemplo, en el *Registo de dois tiples* de Torrelhas (nº 80), confrontado a la copia de la *Batalla* de Bruna en E:Bc, M 751 (ejemplo 22):



a)



b)

Ej. 22: a) Pablo Bruna, *Batalla*, E:Bc, M 751, c. 76-78.  
b) Joseph Torrelhas, *Registo de dois tiples*, P:Pm, *Libro de cyfra* (nº 80), c. 76-78.

Nótese que todas las variantes rítmicas que se han discutido en relación a las concordancias que se presentan con el *Libro de cyfra* de Oporto conectan con la problemática de representación de las figuras de menor valor en la cifra y, a su vez, con los problemas del aire y “ayrezillo” discutidos en otro lugar, especialmente en su

conexión con la notación de la proporción menor<sup>137</sup>. En ningún caso considero que tales variantes transmitan una idea de indeterminación o de vaguedad rítmica en las fuentes analizadas. Todo lo contrario, creo que definen un marco de enorme dinamismo rítmico al nivel de las figuras menores de la composición, dentro de la inflexibilidad del *tactus* y en relación con modismos compositivos, notacionales e interpretativos asociados, sin duda, a la tradición de los organistas hispanos del siglo XVII.

## V.- A modo de conclusión

El *Libro de cyfra* de Oporto se presenta como una de las fuentes esenciales para la comprensión del repertorio hispano para tecla del periodo ca. 1620-ca.1720. Es, al mismo tiempo, un testimonio tardío de la pervivencia de la cifra en la práctica de los organistas españoles y portugueses durante la primera mitad del siglo XVIII.

A pesar de los variados estudios ya realizados sobre la fuente, quedan muchos aspectos sin dilucidar de forma satisfactoria, como fecha en la que se realiza la recopilación, motivaciones, finalidad de la copia, cauces de difusión del repertorio, identidad del copista, identidad de algunos de los autores representados, etc.

No obstante, aparte de su valor objetivo como fuente, hay que considerar su extraordinario valor para el estudio de los aspectos ligados a la evolución temporal del repertorio en conexión con la evolución de los aspectos notacionales. El hallazgo de nuevas concordancias entre el *Libro de cyfra* de Oporto y otras fuentes ibéricas en cifra o en partitura nos presentan un extenso catálogo de detalles en este sentido que requerirían un estudio pormenorizado asociado a la edición crítica del repertorio.

En este sentido, hay que lamentar que la única edición completa de este manuscrito sea la realizada por Hudson como parte de su tesis doctoral y en un formato de difícil acceso y peor manejo. El interés por publicar de forma aislada las obras que se han considerado más interesantes dentro del volumen ha dejado de lado la posibilidad de edición de las obras de los Olagüe, de Juan Correa o de Cuevas, además de los anónimos, incluidas las piezas para harpa. Esta política editorial no solamente nos priva de la música de tales autores sino que, al afrontar el estudio de la fuente de forma muy fragmentaria, se ha llegado a carecer de una perspectiva suficientemente amplia sobre todo el manuscrito. A este respecto, las visiones de conjunto de Hudson y de Uttenthal pueden considerarse las más interesantes aportaciones sobre la fuente. Sería deseable, por tanto, poder avanzar en esta dirección en futuros trabajos.

---

<sup>137</sup> Parte II, apartados III.1.8.2 y III.1.8.3 y capítulo Correa, apartado V.1.3.



**NASSARRE**

**ESCVELA MVSICA,  
SEGVN LA PRACTICA MODERNA,  
DIVIDIDA EN PRIMERA, Y SEGVNDA PARTE.**

**ESTA PRIMERA CONTIENE QVATRO LIBROS,**

**EL PRIMERO**

**TRATA DEL SONIDO ARMONICO DE SVS  
divisiones, y de sus efectos.**

**EL SEGVNDO,**

**DEL CANTO LLANO, DE SV VSO EN LA  
Iglesia, y del provecho espiritual que produce.**

**EL TERCERO,**

**DEL CANTO DE ORGANO, Y DEL FIN, PORQVE  
se introduxo en la Iglesia, con otras advertencias necesarias.**

**EL QVARTO,**

**DE LAS PROPORCIONES QVE SE CONTRAEN DE  
sonido à sonido ; de las que ha de llevar cada Instrumento  
Musico ; y las obliervancias, que han de tener  
los Artifices de ellos.**

**SV AVTOR**

**EL PADRE Fr. PABLO NASSARRE,**  
*Organista del Real Convento de San Francisco  
de Zaragoza.*

**Y LO DEDICA SV PRELADO**

**AL ILVSTRISSIMO SEÑOR**

**D. MANVEL PEREZ DE ARACIEL,**  
**Y RADA, ARZOBISPO DE ZARAGOZA,**  
**del Consejo de su Magestad, &c.**

**Con licencia: En Zaragoza: Por los Herederos de DIEGO de LARVMBE,  
Año 1724.**

Ilustr. 1: Fray Pablo Nassarre, *Escuela música*, 1724. Portada.

**FRAY PABLO NASSARRE: *ESCUELA MUSICA***

Título: *Escuela música, según la práctica moderna, dividida en primera y segunda parte.*

Autor: Fray Pablo Nassarre, “Organista del Real Convento de San Francisco de Zaragoza” (portada)

Dedicatorias: “Al Ilustrísimo Señor D. Manuel Pérez de Araciel y Rada, Arzobispo de Zaragoza” (portada, epístola)

Impresor: Herederos de Diego de Larumbe (primera parte) y Herederos de Manuel Román (segunda parte) (portada)

Lugar: Zaragoza (portada)

Año: 1724 (primera parte) y 1723 (segunda parte)

Ejemplares<sup>1</sup>

Los pocos datos biográficos de fray Pablo Nassarre que conocemos le sitúan primeramente en Daroca como discípulo del organista Pablo Bruna, probablemente antes de 1674. Luego, residiría en el convento de San Francisco de Zaragoza, donde estaba ya en 1683. Allí ejerció como organista y compositor y se aplicó a la redacción de dos obras de carácter teórico. La primera, de dimensiones modestas, serían los *Fragmentos músicos*, publicados en 1683 y reimpresos con adiciones en 1700<sup>2</sup>. Luego, una edición enciclopédica, la *Escuela música según la práctica moderna*. Sus dos volúmenes, correspondientes a la primera y a la segunda parte, aparecieron impresos en Zaragoza en 1724 y 1723, respectivamente<sup>3</sup>.

Fue Lothar Siemens quien, al publicar la edición facsímil de la *Escuela música* de fray Pablo Nassarre en 1980<sup>4</sup>, describió con precisión el proceso de gestación e impresión de esta obra, en la que el autor confiesa haber estado trabajando durante unos cincuenta años. Tal como deduce Siemens, eso supone que ciertas partes de la obra habrían comenzado a redactarse en torno al año 1674, es decir, todavía en vida de su maestro Pablo Bruna, aunque la estructuración definitiva debió fijarse entre 1683 y 1700, cuando una parte importante del material estaba ya redactado. Probablemente pertenecen a un periodo posterior, en mi opinión, determinados capítulos de la primera

---

<sup>1</sup> Se conservan numerosos ejemplares en España. Para un listado de ubicaciones puede consultarse el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español, en el sitio <http://www.mcu.es/bibliotecas/MC/CCPB/index.html> (acceso septiembre 2013)

<sup>2</sup> NASSARRE, fray Pablo: *Fragmentos músicos. Reglas generales y muy necesarias para canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición*, Zaragoza, Tomás Gaspar Martínez, 1683, reed. 1700.

<sup>3</sup> NASSARRE, fray Pablo: *Escuela música según la práctica moderna, dividida en primera, y segunda parte*, Zaragoza, Herederos de de Diego de Larumbe, 1724 y NASSARRE, fray Pablo: *Segunda parte de la Escuela música*, Zaragoza, Herederos de Manuel Román, 1723.

<sup>4</sup> NASSARRE, fray Pablo: *Escuela música según la práctica moderna, dividida en primera, y segunda parte*, ed. facsímil con estudio preliminar de Lothar Siemens, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Diputación Provincial, 1980.

parte manifiestamente añadidos al supuesto plan original, cuyos contenidos parecen injertarse sin más en un discurso precedente, además de mucho de lo contenido en la segunda parte de la obra.

Para una exposición resumida de los contenidos de su *Escuela música*, junto a una semblanza del autor, puede verse el artículo de Juan José Carreras en *DMEH*<sup>5</sup>, que incluye una selección bibliográfica. No obstante, un análisis esencial de la fortuna de Nassarre en la historiografía es el publicado por el profesor Alvaro Zaldívar en 1998<sup>6</sup>. El mismo Zaldívar publicó una edición facsímil de los *Fragmentos musicos* y tomó la obra de Nassarre como argumento de su tesis doctoral, defendida en 2002<sup>7</sup>. Con posterioridad volcó sus investigaciones sobre la figura y la obra de Nassarre en dos volúmenes complementarios de ese facsímil, aparecidos en 2005 y 2006<sup>8</sup>.

## I.- Los sistemas notacionales

El libro tercero de la primera parte de la *Escuela música* es, en principio, un tradicional tratado de canto de órgano, conteniendo las precisas informaciones sobre las figuras y las pausas, las claves y las señales indiciales, los tiempos y las proporciones, así como los elementos básicos para el conocimiento de los modos. No obstante, los capítulos finales del libro, que se dedican a los tonos accidentales, van orientándose progresivamente hacia el modo en que éstos pueden practicarse en el órgano, el harpa y el clavicordio, hasta presentar, como colofón, un breve tratado de acompañamiento “para los que no son compositores”. Esta orientación hacia la parte instrumental y práctica en el libro tercero fuerza la inclusión, en su capítulo XIX, de una descripción de los sistemas notacionales del harpa, así como unas instrucciones para el temple. No obstante, por el contexto en el que se encuentra, la información sobre el temple se hace extensible, de forma expresa, al clavicordio, tal como la parte dedicada a la notación sirve también, en general, para los instrumentos de tecla.

El discurso de Nassarre se orienta, de inmediato, hacia la existencia en su tiempo de diversas prácticas notacionales para la música instrumental, unas en formato de canto de órgano, otras en formato de cifra:

“[...] Passaré aora a dezir los modos, con que se acostumbra a escribir la música para la arpa. Ha auido, y ay en esto mucha variedad; pues unos la han escrito de un modo, y otros de otro; pero diré aquellos modos, que son más usados, para lo qual advierto, que para los que saben cantar canto de órgano, se escribe con sus mismos caracteres, aunque con alguna variedad. Para los que no saben cantar se ha inventado la cifra, que es por números, y aún en este modo se halla con alguna variedad”<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> CARRERAS, Juan José: “Nassarre, Pablo”, *DMEH*, 7, p. 981-3.

<sup>6</sup> ZALDÍVAR GRACIA, Alvaro: “Antonio Eximeno y fray Pablo Nassarre: breve crónica de un desencuentro imaginario”, *NASS*, XIV, 2, 1998, p. 79-116.

<sup>7</sup> ZALDÍVAR GRACIA, Alvaro: *Estética y técnica de la modalidad polifónica en los tratados musicales españoles impresos en torno a 1700: La aportación de los “Fragmentos musicos” de fray Pablo Nassarre y su aplicación en las publicaciones prácticas coetáneas*. Tesis, Universidad de Valencia, 2002.

<sup>8</sup> NASSARRE, fray Pablo: *Fragmentos musicos*, ed. facsímil a cargo de Alvaro Zaldívar, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 1988 (I), 2005 (II) y 2006 (III).

<sup>9</sup> Todas las citas que siguen se extraen de NASSARRE fray Pablo: *Escuela música*, parte primera, libro tercero, capítulo XIX, p. 347-51.



Como puede verse, la cifra aparece reservada, según Nassarre, para aquellos no versados en la notación de canto de órgano, razón por la que se presentará en el texto como un sistema secundario, según se comprobará a continuación.

### I.1.- Los formatos en canto de órgano

Tres formatos con figuras de canto de órgano muestra Nassarre. El primero de ellos no es sino el tradicional formato en partitura, con tantos pentagramas separados como voces. Presenta como ejemplo un fragmento de un pasacalle a cuatro (ilustración 2), y añade una observación:

“Los que han escrito a cinco voces esta especie de música tan solamente han querido, que la quinta voz sirviese para llenar, no haziendo cuenta con ella para los intentos, pues para las entradas de estos sólo hazian la cuenta con las quatro voces, imitando en esto al órgano, por ser semejantes estos dos instrumentos en el modo de proceder”.



Ilustr. 2: *Escuela música*, p. 348. Ejemplo de notación en partitura.

Como es sabido, este formato en partitura representa la principal alternativa notacional a la cifra en las fuentes ibéricas durante los siglos XVI, XVII y parte del XVIII<sup>10</sup>.

Los otros dos formatos con figuras de canto de órgano que describe Nassarre utilizan sólo dos pautas. Uno es el formato habitual de partitura para teclado (*keyboard score*), en el que cada pentagrama recoge las voces ejecutadas con una u otra mano (ilustración 3), igualmente con una observación de interés:

“En este modo de escribir no se haze cuenta con las pausas, pues si es una la voz que está figurada, aquella se toca, y si dos, dos, y si tres, tres, etc., y assí no hay más señal, de que la voz aya de guardar silencio, que la privación de figuras de ella [...]. Ya dixé tenía por mejor este modo de escribir la música para la arpa, por ser más claro, y más fácil para los que huvieren de ponerla en el instrumento, pero se entiende aviendo de saber cantar canto de órgano [...]”.

<sup>10</sup> Sobre todo ello, parte II, apartado I.

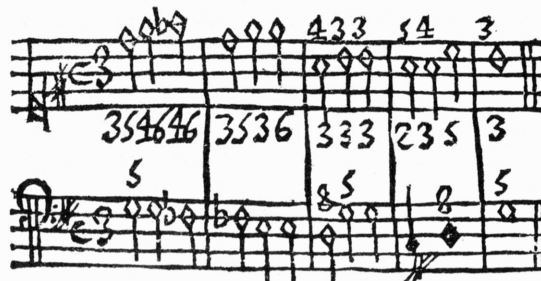


Ilustr. 3: *Escuela música*, p. 348. Ejemplo de notación en partitura para teclado.

En España, este formato es el que se encuentra por vez primera en la colección de manuscritos de fray Antonio Martín y Coll, de los años 1706-9<sup>11</sup>. Hasta donde llega mi conocimiento, este ejemplo de la *Escuela música* de Nassarre es el primer testimonio impreso de esta forma de notación en el mundo hispano, antecediendo a la *entablatura* usada por Joseph de Torres en la reedición de sus *Reglas general de acompañar* de 1736<sup>12</sup>.

El tercer formato presentado por Nassarre es de mucho interés, entre otras razones porque no conocemos actualmente ninguna fuente musical que lo utilice:

“Otro modo usan algunos de figurar esta música, y es, solas dos voces, baxo y tiple, con las notas de canto de órgano, y las otras señalándolas con números hasta cinco, o seis, y es como se puede ver en el exemplo que se sigue:



Para que se entienda lo que significan los números, puestos encima, y debaxo de las figuras, digo, que el número puesto encima de la figura, es la especie que forma con ellas; porque si es 3. es tercera, si 5. quinta, y si 8. octava, etc. Quando ay dos números debaxo, significa cada uno de ellos la especie en que está, si es 4. quarta, si es 5. quinta, y si 6 sexta, etc. Quando ay número debaxo, y otro arriba, si el que está arriba es 4. y 3. el que está baxo, es una sexta cerrada, estando la voz en tercera del que está debaxo, y en quarta del que está arriba. Lo mismo quando un tres está arriba, y otro tres abaxo, que los dos números significan una quinta cerrada, cerrándola la voz, que es la que está en medio de los dos números. Este modo de escribir ha sido inventado, por poder llenar de voces sin el embarazo de escribir todas con fuguras [...].”

<sup>11</sup> Sobre esta cuestión, parte II, apartado I.1. Para una descripción de estos manuscritos, véase el capítulo *Pensil deleitoso*.

<sup>12</sup> TORRES, Joseph de: *Reglas generales de acompañar, en órgano, clavicordio, y harpa, con sólo saber cantar la parte, o un baxo en canto figurado...*, añadido aora un nuevo tratado, donde se explica el modo de acompañar las Obras de Música, según el estilo italiano, Madrid, Imprenta de Música, 1736.

No se trata, por tanto de un sistema de cifra propiamente dicho, ni de un cifrado de bajo continuo, sino de un cifrado de tipo interválico aplicado sobre el bajo o por encima y debajo del tiple, como el que se utiliza en la enseñanza del contrapunto. En este sentido, más que un formato de notación, el ejemplo que Nassarre presenta parece una plantilla de composición en la que bajo y tiple se habrían compuesto con antelación.

Este sistema de escritura me parece de enorme interés, sobre todo como herramienta de análisis de los procesos de composición de la música hispana de finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, especialmente para los pasajes no imitativos en los que se establecen diferentes jerarquías en la relación de las voces agudas con respecto al bajo. Sin embargo, no es asunto que podamos abordar aquí por extenso.

## I.2.- Los formatos en cifra

Como en otras ocasiones, las explicaciones de Nassarre presentan aquí una panorámica histórica de gran interés, ya que se refiere en concreto a tres sistemas de cifra. El primero es el sistema de numeración continua, a partir de C y para cada una de las cuerdas del orden diatónico del harpa, tal como aparecía ya descrito en la *Declaración de instrumentos musicales* de 1555 de fray Juan Bermudo y que encontramos también en los manuscritos Senorami y Escornalbou de Barcelona, de mediados del siglo XVII<sup>13</sup>. Fuera del ámbito hispano, este tipo de cifras se localizan en el manuscrito B-3802 de la Biblioteca del Conservatorio de Florencia con un ámbito D-d''''<sup>14</sup> y son citadas en la *Harmonie universelle* de Marin Mersenne<sup>15</sup>. Aplicadas al teclado, la misma tipología de cifras aparece también en la *Intavolatura de cimbalo* de Antonio Valente<sup>16</sup>.

El segundo sistema mantiene el mismo cifrado para el orden diatónico, pero incorpora el segundo orden para las notas cromáticas, diferenciadas mediante las señales de b y #. Habrían existido, según Nassarre, otros sistemas, desarrollados por “los más modernos”, que no llega a explicar. Finalmente, “el más puesto en práctica, y más claro” no es sino el sistema cíclico hispano de siete cifras en el que las sucesivas octavas se diferencian por medio de rasgos, puntos o vírgulas, tal como lo conocemos desde el impreso de Luys Venegas de Henestrosa de 1557.

Por su interés, reproduzco aquí los textos de la *Escuela música* de fray Pablo Nassarre que nos interesan:

“[...] Para los que no saben [canto de órgano] se han inventado las cifras. Estas se han usado también con alguna variedad, que explicaré los modos más ordinarios que se usan, y se han usado. Y dando principio a ello digo, que a cada cuerda corresponde su número, aunque los antiguos ponían tantos, como cuerdas tenía el arpa, comenzando desde la unidad, que es la primera cuerda gruesa, que es cesolfaut. Iban siguiendo las cuerdas hasta el último tiple, fuera 27, 28 o 29, etc., según el número de cuerdas. Esto era en las arpas de una orden, señalando el sostenido con el número de la cuerda, donde avía de estar.

<sup>13</sup> Sobre estas fuentes, véanse los capítulos Senorami, Escornalbou y Bermudo, IX.3.

<sup>14</sup> Sobre este manuscrito, véase Otras fuentes.

<sup>15</sup> MERSENNE, Marin: *Harmonie universelle, contenant la theorie et la pratique de la musique*, París, Sebastien Cramoisy, 1636. Sobre esta cuestión, parte I, apartado II.3.

<sup>16</sup> Véase, Valente.

A esto añadieron después la segunda orden, figurando las cuerdas con el mismo número, que correspondía a las de la primera orden; porque en las que comenzaba la segunda orden por el bemol de elami, se señalaba con un tres, y un bemol. Con el tres, porque correspondía al de elami de la primera orden, y distinguíase de aquella en el bemol. El sostenido de fefaut se señalaba con un 4. y sostenido. Con el 4. porque corresponde a fefaut de la primera orden, y el sostenido para distinguirla de aquella. El sostenido de gesolreut se señalaba con un 5. y sostenido. El bemol de befabemi con un 7. y bemol, el sostenido de cesolfaut con un 8. y sostenido, el bemol de elami con un 10. y bemol, de modo, que siempre era uno el número de la cuerda de la segunda orden, que el de la primera, distinguiéndose en el bemol, o sostenido, que se añadía, y guardando este mismo orden, seguía hasta el último tiple. Señalaban todos los números sobre la clavija de cada cuerda, según estaban cifrados en el papel, para que viéndolo escrito supiera prontamente a qué cuerda correspondía, y si era de la primera, o segunda orden.

A más de este modo de cifrar han inventado otros los más modernos, que por hazer poco al caso los dexo, y sólo explicaré el que se debe usar al presente, que es el más puesto en práctica, y más claro. Éste es el mismo, que se usa para la música de órgano, que pues la arpa de dos órdenes es tan semejante en el modo de proceder las voces al órgano, ninguna otra cifra le es más propia, que la que para éste se usa, y así los números, que corresponden a cada cuerda, son del modo que diré [...].”

Lo que sigue es, sin más, la descripción del sistema numérico cíclico hispano pero, como siempre, hay detalles de interés:

“Las cuerdas sostenidas, y bemoles, que son las de la segunda orden, se señalan con el mismo número, y señal, que la de la primera orden, añadiéndole el sostenido, o bemol, que es lo que la distingue; pero con esta diferencia, que el sostenido ha de ser después del número, y el bemol antes, por significar que se halla el sostenido después de la cuerda de la primera orden, que corresponde en el número, esto es más alto, y el bemol antes, o más baxo”.

Como conclusión a su discurso, Nassarre introduce un juicio crítico sobre la notación en cifra:

“Muchos tienen por mejor el escribir la música en cifra, que en canto figurado; porque a poco saben ponen la música cifrada en el instrumento, y con facilidad; pero ay un grande inconveniente, y es la dificultad que ay, para dar el ayre, que se requiere en muchas partes, y el riesgo grande que ay para no sacarla a compás, y de los que no saben cantar, sólo pueden poner por ejecución aquella cifra al ayre, que se debe para passacalles, u sonecitos de palacio, que como tienen el ayre en la memoria los tales, los ejecutarán sin riesgo de perder el compás; pero en obras mayores, y nunca oídas es más dificultoso, no sabiendo cantar, el tener acierto en ellas, y así siempre tengo por más acertado, que el que se huviere de exercitar en qualquier instrumento, sepa cantar el canto de órgano antes que pueda poner la música escrita en la ejecución de las manos”.

Como vemos, sale aquí a relucir una problemática común a fuentes en cifra reservadas a tañedores no expertos, en las que la recreación de la música que transmiten sólo resulta posible si se tiene acceso a la fuente sonora original, de forma directa, por medio de un proceso de memorización previo o mediante la localización de concordancias con otras fuentes de notación más precisa<sup>17</sup>. Entre las fuentes aquí estudiadas, pertenecen a esta categoría, en mi opinión, los manuscritos para harpa Senorami y Escornalbou, además del manuscrito de Jerez<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Sobre esta cuestión, parte I, apartado IV.3.

<sup>18</sup> Véanse los respectivos capítulos, Senorami, Escornalbou y Jerez.

Finalmente, y antes de pasar a hablar del temple, Nassarre hace extensible todo lo dicho anteriormente a propósito del harpa a los instrumentos de tecla:

“Ya que dexo explicado de la arpa aquellas cosas, en que singularmente se puede hallar dificultad, me ha parecido aora dar algunas reglas, para templarla, las quales servirán también para el clavicordio, como todo lo demás, que he dicho hasta aquí”.

Todo ello viene confirmado por una recapitulación de los contenidos sobre la cifra que Nassarre presenta en el capítulo XIX del libro cuarto de la segunda parte de la *Escuela música*:

“Y aunque en el livro tercero de la primera parte, cap. 19, dixe ya el modo de figurar en cifra, para órgano, y arpa, lo bolveré a explicar aquí para los que se quisieren aprovechar en el clavicordio della”<sup>19</sup>.

Esta nueva exposición no es más que una explicación abreviada de la cifra hispana cíclica que acabamos de leer.

## II.- Temple

En dos ocasiones se refiere Nassarre en su *Escuela música* al temple de los instrumentos tecla. Una, como continuación al texto que venimos comentando, en el capítulo XIX del libro tercero de la parte primera, dedicada en concreto al harpa y al clavicordio; otra, dedicada específicamente al órgano, en el capítulo XX del libro cuarto de la misma primera parte.

El texto dedicado al temple del órgano fue analizado primeramente por Gerard de Graaf y, más tarde, por Miguel Bernal Ripoll<sup>20</sup>. Sin embargo, considero que las conclusiones de ambos autores no pueden considerarse sino provisionales, pues ninguno tiene en cuenta la existencia del texto de Nassarre dedicado al harpa y al clavicordio, manifiestamente complementario del otro.

Las instrucciones en uno y en otro caso son prácticamente idénticas en cuanto al proceso, dividido en tres fases. En la primera se afinan quintas temperadas ascendentes, con terceras que, según las instrucciones para el harpa y clavicordio, deben quedar todas “finas” y que corresponden a los “mies” del sistema: G-H-D, D-F#-A, A-C#-E, E-G#-(H). En una segunda fase, se afinan sólo quintas temperadas descendentes, que proporcionan los cuatro “faes”: G-C, C-F, F-B, B-Eb. Finalmente, afinada la zona central, se continúa por octavas hacia los extremos del instrumento.

En el proceso, es cierto que no se prescribe ninguna comprobación sobre la quinta E-H, formada por los dos “mies” diatónicos, como tampoco sobre las terceras C-E, F-A, B-D y Eb-G, que se suponen “finas” al haber temperado las quintas que las forman. De este modo, las instrucciones para afinar de Nassarre, de carácter eminentemente práctico, no pueden transmitir sino una aproximación al temperamento mesotónico de 1/4 de

<sup>19</sup> NASSARRE, *Escuela música*, parte segunda, libro cuarto, capítulo XIX, p. 485.

<sup>20</sup> DE GRAAF, Gerard A.C.: “Afinaciones antiguas en España”, en *El órgano español. Actas del primer congreso (27-29 octubre 1981)*, Madrid, Universidad Complutense, 1984, p. 59-75 y BERNAL RIPOLL, Miguel: “El temperamento de Nassarre”, *RMS*, 22, 1, 1999, p. 157-74.

comma, con quinta del lobo más o menos acusada entre G# y Eb, notas finales en las dos fases iniciales del proceso de afinación, sobre las que no se realiza comprobación alguna.

El instrumento así afinado dispone, por tanto, de las siete notas diatónicas y las cinco cromáticas ordinarias, dentro de un círculo de quintas temperadas:

Eb - B - F - C - G - D - A - E - H - F# - C# - G#

Por esta razón, Nassarre da también instrucciones para la reafinación de las cinco cuerdas del segundo orden del harpa en la ejecución de modos accidentales: bajar Eb para obtener D# y B para obtener A#; subir G# para obtener Ab, F# para obtener Gb y C# para obtener Db.

Estas instrucciones no aparecen, por supuesto, en el proceso de afinación del órgano. Por eso, es significativo que Nassarre no insista en la necesidad de temperar las dos últimas quintas en el proceso de afinación del instrumento de tubos (F-B y B-Eb). Si estas quintas son justas, las notas B y Eb quedan algo más bajas y proporcionan la posibilidad de ser utilizadas, si es necesario, como A# y D#<sup>21</sup>.

Desgraciadamente, Nassarre no presenta ningún ejemplo musical adicional ni comentarios suplementarios que permitan saber cómo se representarían estas notas accidentales extraordinarias en la cifra. En ausencia de ningún aviso, se puede presumir que seguirían siendo representadas por medio de las cifras cromáticas ordinarias, tal como ocurría en los libros de Fernández de Huete y Ribayaz o en los manuscritos de Oporto y Jerez<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> En parte II, apartado IV.4.6, se analizan algunos detalles suplementarios de los templos sugeridos por Nassarre, en el contexto de las prácticas hispanas de los siglos XVII y XVIII.

<sup>22</sup> Sobre esta cuestión, parte II, apartado III.2.2.

**JEREZ**



Ilustr. 1: Manuscrito de Jerez [Libro de doña María Estrada], fol. 27v. Orlo.



**MANUSCRITO DE JEREZ**

Manuscrito

Título: [Libro de doña María Estrada]

Localización: Archivo Diocesano, Jerez de la Frontera (¿?)

Signatura: Desconocida

Datación: ca. 1740-50

El presente manuscrito fue localizado poco antes de 1984 en el Monasterio del Espíritu Santo de madres dominicas de Jerez de la Frontera (Cádiz) por el archivero diocesano don Domingo Méndez Baro. Inmediatamente, el investigador don Antonio Ramírez Palacios tomó contacto con el manuscrito e inició su estudio y transcripción, al tiempo que planteó la posibilidad de llevar a cabo una edición en facsímil. Contaría para este trabajo con la colaboración del profesor Louis Jambou, quien tuvo la ocasión de examinar el manuscrito en 1984. Tras un periodo de inactividad en el proceso de transcripción y estudio del manuscrito, Jambou asumiría la total responsabilidad de la edición en 2002. Aunque, después de diversos avatares, ese estudio y transcripción aún no ha visto la luz, el profesor Jambou ofreció un avance de su trabajo en una ponencia presentada en las jornadas de la FIMTE (Mojácar, Almería) celebradas en 2005<sup>1</sup>. Más tarde publicaría un artículo cuyo punto de partida había sido, de nuevo, el manuscrito de Jerez<sup>2</sup>.

Con independencia de los trabajos de Ramírez Palacios y de Jambou, tuve conocimiento de la existencia del manuscrito en 1991<sup>3</sup> y pude estudiarlo y fotografiarlo para mi trabajo de investigación en 1999<sup>4</sup>. Las reflexiones que siguen se basan, por tanto, en mi propia observación de la fuente, que es contrastada con los artículos publicados por el profesor Jambou y enriquecida con las conversaciones mantenidas con don Antonio

---

<sup>1</sup> JAMBOU, Louis: “Un manuscrito musical para tecla jerezano de la primera mitad del siglo XVIII. Aspectos notacionales y musicales. Musica para rezo y ocio”, en *Música de tecla en los monasterios femeninos y conventos de España, Portugal y las Américas*, María Luisa Morales (ed.), Mojácar, Asociación Leal, 2011, p. 133-66. Agradezco al profesor Jambou el haberme facilitado una copia de este texto en 2009, así como su fluido intercambio de ideas a propósito de la fuente desde 2002.

<sup>2</sup> JAMBOU, Louis: “Dos categorías de canto litúrgico y su acompañamiento en los siglos modernos: canto llano y canto figurado”, en *Concordis Modulationis Ordo, Ismael Fernández de la Cuesta in Honorem: Festschrift in Honor of Royal Academician Don Ismael Fernández de la Cuesta*, *Inter-American Music Review*, 17 (2 vol.), 2007, vol. 1, p. 39-47.

<sup>3</sup> Me sería mostrado por las monjas con ocasión de mi visita al monasterio durante los trabajos de catalogación de los órganos de la provincia de Cádiz, realizados en 1991.

<sup>4</sup> Hago constar aquí mi agradecimiento a la comunidad de madres dominicas del monasterio del Espíritu Santo de Jerez de la Frontera por ello.

Ramírez Palacios y con el mismo Jambou sobre el manuscrito desde 2002<sup>5</sup>. No obstante, y en atención a su próxima edición, me limitaré aquí, casi en exclusiva, al estudio de los aspectos meramente notacionales que nos interesan dentro del estudio codicológico de la fuente.

Por desgracia, la comunidad de madres dominicas abandonó definitivamente el Monasterio del Espíritu Santo de Jerez en 2008. Una parte de los bienes artísticos, muebles y demás enseres fue trasladada a otros monasterios de la orden, mientras otra parte se diseminaba a través de la venta o era destruida. En el momento presente no es posible determinar la localización del manuscrito que aquí se estudia, que podría haber pasado al Archivo Diocesano de Jerez junto al resto del archivo y biblioteca monástica o al convento de madres dominicas de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz)<sup>6</sup>. Lamentablemente, el estudio de algunos detalles que merecerían una nueva comprobación *in situ* deberán posponerse hasta que la fuente sea localizada de nuevo.

## I.- Descripción del manuscrito

El manuscrito de Jerez es un volumen de formato apaisado (20 x 15 cm) que presenta 43 folios numerados más dos sin numerar con notación musical en cifra alfabética, a los que siguen otros 34 folios dejados en blanco. Lleva encuadernación del siglo XVIII, en piel con filetes dorados y cierres metálicos, exhibiendo en la portada el emblema de la orden dominica, pero no presenta título alguno. Está todo copiado, al parecer, por la misma mano. El contenido del manuscrito es descrito con precisión por el profesor Jambou, a cuyos trabajos remito<sup>7</sup>.

Jambou estima que la copia del manuscrito se realizó en dos momentos distintos. Se basa para ello en la situación de una orla dibujada en el folio 27v que presenta el nombre de “María Estrada” (ilustración 1), monja profesa en el monasterio fallecida el 4 de noviembre de 1728 a los 84 años de edad<sup>8</sup>, y en la casi simétrica distribución del repertorio en los folios que preceden y que siguen a esta viñeta. Primeramente, en los folios 1-8v, se copiaron obras litúrgicas, seguidas “de composiciones paralitúrgicas o de procedencia variada”, que ocupan los folios 9-27v. Tras la orla con el nombre de María Estrada, de nuevo aparecen obras litúrgicas (folios 28-37), seguidas de “piezas de inspiración profana o popular” en los folios siguientes. A partir de estos elementos, Jambou asigna a María Estrada el papel de copista y sitúa la copia en torno a 1720<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> Mi agradecimiento también a don Antonio Ramírez Palacios por su confianza al compartir conmigo información sobre el manuscrito y por suministrarme parte del material documental por él recopilado en la fase inicial de su trabajo.

<sup>6</sup> El órgano del convento fue desmontado y trasladado al monasterio de dominicas de Baena (Córdoba) en diciembre de 2009, para volver a Jerez a principios de 2012 con vistas a su intalación en la catedral, donde se encuentra actualmente. Sobre este instrumento, CEA GALÁN, Andrés y CHIA TRIGOS, Isabel: *Organos en la provincia de Cádiz. Inventario y catálogo*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1995, p. 197-200. Los fondos bibliográficos del convento depositados en el Archivo Diocesano de Jerez de la Frontera se encuentran en fase de catalogación y no son accesibles por el momento.

<sup>7</sup> JAMBOU, Louis: “Un manuscrito musical para tecla jerezano...”

<sup>8</sup> Según aporta Jambou a partir de informaciones de Ramírez Palacios que, a su vez, deben provenir del archivero diocesano de Jerez. Por el momento no me ha sido posible acceder a la documentación conventual para contrastar estos datos. JAMBOU, Louis: “Un manuscrito musical para tecla jerezano...”

<sup>9</sup> JAMBOU, Louis: “Un manuscrito musical para tecla jerezano...”

Por mi parte, aceptando esta división del manuscrito en dos secciones a efectos prácticos, creo que conviene señalar que las viñetas con motivos florales que decoran el manuscrito sólo pudieron realizarse una vez acabada la copia de la parte musical, simplemente rellenando los huecos que habían quedado vacíos. Por otra parte, considero que todo el manuscrito es de la misma mano, en contraste con la opinión de Jambou, que considera los folios finales una adición posterior<sup>10</sup>. Las diferencias en la grafía, más cuidada en los folios 40r-41v que en el resto, creo que obedecen al orden en el que se realizó la copia, que podría haber sido diferente al que presenta la encuadernación actual. De hecho, los folios 28r-35v, que contienen los acompañamientos para las obras litúrgicas, parecen formar un pliego de ocho hojas que pudo ser insertado en la parte central del volumen antes de encuadernarlo.

Por otra parte, la fecha de muerte de María Estrada, probable copista, establece un término *ante quem* (1728) para la copia del manuscrito que no casa completamente con el repertorio aquí contenido ni con el estilo algo tardío de algunas de las piezas. Así, están completamente ausentes de la colección los sones y danzas habituales en las colecciones de finales del siglo XVII (como villanos, matachines, marizápalos, etc.), pero se incluyen, en cambio, otro género de piezas que resultan características de colecciones de mediados del siglo XVIII<sup>11</sup>.

Pero, sobre todo, la fecha de muerte de María Estrada entra en conflicto con la datación que puede atribuirse al papel del manuscrito. En efecto, las marcas de agua (ilustración 2) presentan un sello circular con la leyenda “Juan Loustau y compañía” enmarcando lo que parece un sol naciente sobre el mar. Por lo que se sabe, Juan Bautista Loustau era un industrial y comerciante de origen francés afincado en Vinaroz (Castellón). En 1751, estableció en el Molí Hospital, en el término de Rossell, junto al río Senia, una Real Fábrica de Papel<sup>12</sup> que tal vez hubiese estado funcionando desde poco antes<sup>13</sup>. Juan Bautista Loustau formaba compañía con su hermano Fernando Loustau, con quien llevaba diversos negocios en la zona levantina. Juan Bautista fallecería en 1770; su hermano Fernando, en 1779<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> JAMBOU, Louis: “Un manuscrito musical para tecla jerezano...”

<sup>11</sup> A este respecto, convendrá considerar las correspondencias con el manuscrito de fray Benito *Ramillete florido* (colección del profesor Lothar Siemens Hernández, Las Palmas), donde se contiene, como en el manuscrito de Jerez, una *Gaita valenciana*, un *Minuete de trompas* y otros dos minuets con los títulos *La nave desasida* y *Sujeto a la cadena*, tal como indica también Jambou. Sobre el manuscrito *Ramillete florido*, SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: “Fuentes bibliográficas para el estudio de la cítara y su repertorio en España (siglos XVIII-XIX)”, en *De musica hispana et aliis, Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló*, Universidade de Santiago de Compostela, p. 259-75.

<sup>12</sup> CATALAN FONT, Carlos: “Vinarós en el contexto de los siglos XVI al XIX”, *Biblioteca Mare Nostrum*, Associació Cultural Amics de Vinarós, 2009, p. 46ss; ARCASA CENTELLES, Jordi; FORCADELL VERICAT, Toni y MICHAVILLA SANZ, Iván: “Els litigis per l’ús de l’aigua. El sistem hidràulic del rio de la Seina a l’època moderna”, en *Els molins hidràulics valencians: tecnologia, historia i context social*, Thomas F. Glick (coord.), Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2000, p. 389-403; ARCASA CENTELLES, Jordi; FORCADELL VERICAT, Toni y MICHAVILLA SANZ, Iván: “Un estudio de la actividad económica del Molino Hospital (Rosell) en època contemporànea”, *Jornadas de Historia, Arte y tradiciones populares del Maestrazgo*, IV, Culla, 1994, p. 57-71.

<sup>13</sup> En 1750, el Molí Hospital producía harina y papel y mantenía diversos cultivos, según ARCASA CENTELLES, Jordi; FORCADELL VERICAT, Toni y MICHAVILLA SANZ, Iván: “Els litigis per l’ús de l’aigua...”

<sup>14</sup> PELEGRÍN ABELLÓN, Juan Antonio: “Las élites de poder en Caravaca en la segunda mitad del siglo XVIII”. Tesis, Universidad de Murcia, 1999.



Ilustr. 2: Manuscrito de Jerez. Marca de agua.

En base a estos elementos, me inclino a datar el manuscrito, en su estado actual, como muy pronto, en la década de 1740, con independencia de que algunas partes pudieran ser algo anteriores, de acuerdo con la fecha de muerte de la monja María Estrada. Quede todo a la espera de nuevos datos y de más profundos estudios codicológicos que puedan confirmar o desmentir las observaciones actuales<sup>15</sup>.

## II.- Aspectos notacionales

Tal como lo describió Jambou<sup>16</sup>, el manuscrito de Jerez utiliza notación en cifra alfabética para tecla, lo que constituye, sin duda y por lo inesperado del caso, su rasgo de mayor interés. Se trata de la única fuente posterior al impreso de Gonzalo de Baena de 1540 localizada en el ámbito hispano con este tipo de notación, siendo, además, la fuente más tardía de las copiadas en cifra hasta ahora localizada.

En realidad, y tal como las nombra Jambou<sup>17</sup>, son tres los sistemas usados en el manuscrito:

- a.- una “cifra alfabética minúscula lineal” (a b d D e f g),
- b.- una “cifra alfabética mayúscula acordal (A B C D E F G) y
- c.- una “cifra alfabética minúscula acordal” (a b c D e f g).

La “cifra alfabética minúscula lineal” aparece en disposición polifónica ordinaria, sobre tetragramas, representando cada una de las líneas, en principio, el itinerario melódico de cada voz (ilustración 3). Resulta curiosa la utilización de la D mayúscula junto a las minúsculas, lo que es, sin duda, una mera variante gráfica derivada del uso. El manuscrito introduce una especie de arco o “acento circunflejo”, como dice Jambou<sup>18</sup>, sobre las notas del rango agudísimo y, sólo como excepción, algunas cifras presentan, aquí y allá, uno o dos rasgos para señalar expresamente las notas graves y graves. El

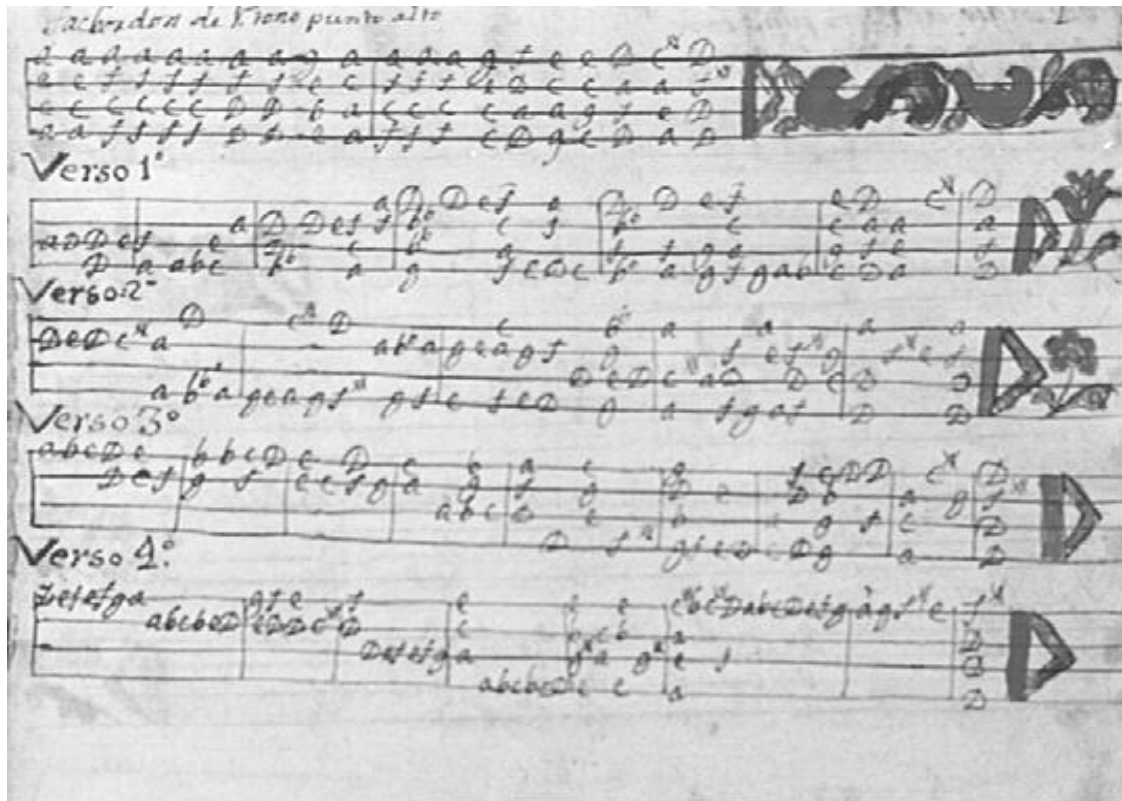
<sup>15</sup> Agradezco a María del Carmen Hidalgo Brinquis, Jefe del Servicio de Conservación y Restauración de Patrimonio Bibliográfico, Documental y Obra Gráfica del Instituto del Patrimonio Cultural de España su amabilidad al contestar a mis requerimientos sobre la marca de agua del manuscrito de Jerez que, en base a los datos que le suministré, acepta en datar entre 1751 y 1770 por correo del 7 de enero de 2014.

<sup>16</sup> JAMBOU, Louis: “Un manuscrito musical para tecla jerezano...”

<sup>17</sup> JAMBOU, Louis: “Un manuscrito musical para tecla jerezano...”

<sup>18</sup> JAMBOU, Louis: “Un manuscrito musical para tecla jerezano...”

resto de cifras carece, en general, de puntillos o rasgos para diferenciar las octavas, lo que constituye una curiosidad entre las cifras aquí estudiadas y una dificultad añadida para la lectura y transcripción de esta fuente.

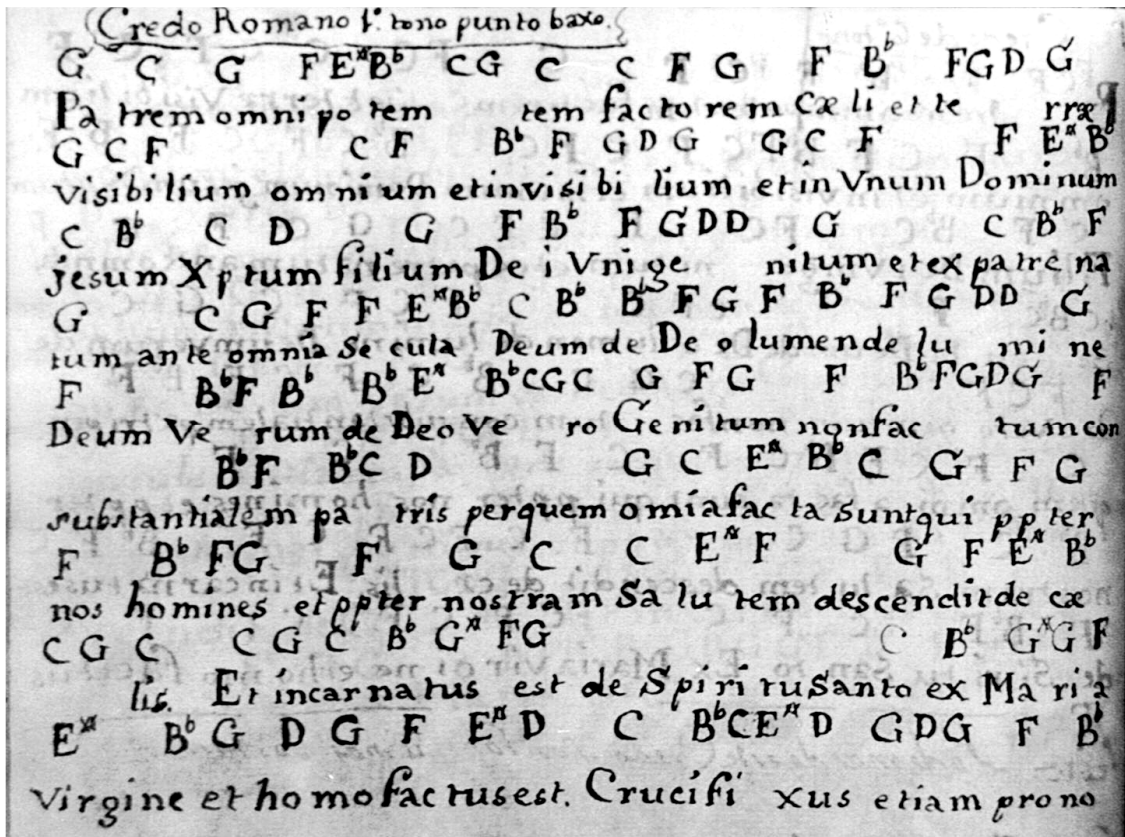


Ilustr. 3: Manuscrito de Jerez, fol. 1. “Cifra minúscula lineal”.

La “cifra mayúscula acordal” (ilustración 4) se representa sin pauta, aunque en algún caso se superponga a una pauta anteriormente trazada, y representa “posturas” en las que la inicial alfabética parece representar la fundamental de una consonancia o de un acorde. Este tipo de cifra “acordal” se utiliza para escribir el acompañamiento de obras de canto llano, cuyo texto se representa inmediatamente debajo de las cifras, aspecto éste sin precedentes en otras fuentes hispanas e, igualmente, de un insospechado interés<sup>19</sup>. No hay símbolos especiales para diferenciar acordes mayores y menores, que se deducen dentro del contexto modal de cada ejemplo. Aunque el significado de las cifras es aquí completamente diverso, el aspecto visual resulta muy semejante al de los alfabetos para guitarra que aparecen superpuestos a los textos literarios a los que sirven de acompañamiento<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Sobre este aspecto, JAMBOU, Louis: “Un manuscrito musical para tecla jerezano... y, sobre todo, JAMBOU, Louis: “Dos categorías de canto litúrgico...”

<sup>20</sup> Para una panorámica sobre este tipo de alfabetos, VALDIVIA, Francisco Alfonso: “Un posible sistema inédito de cifra de guitarra en el villancico *Al Centro de la Vida* de Tomás Micieses”, *Hispanica Lyra*, 5, mayo 2007, p. 16-23 y VALDIVIA SEVILLA, Francisco Alfonso: “Los cancioneros poéticos con cifra de rasgueado de la Biblioteca Nacional de España”, *RMS*, XXXI, 2, 2008, p. 387-434 y VALDIVIA SEVILLA, Francisco Alfonso: *Guitarra, sistemas de notación y música popular. Los sistema de notación*



Ilustr. 5: Manuscrito de Jerez, fol. 31. "Cifra mayúscula acordal".

Finalmente, el tercer tipo de cifra, la "minúscula acordal" aparece asociado, según Jambou<sup>21</sup>, a piezas de carácter homofónico con texto implícito o explícito. (ilustración 5). En mi opinión, sin embargo, esta cifra no difiere en nada, desde el punto de vista notacional, de la cifra del primer tipo. Si acaso, las diferencias estriban en el tratamiento más homofónico de los ejemplos presentados y en su relación con el acompañamiento del canto llano. Sí coincido con Jambou en que estos ejemplos vienen a ser una muestra de la realización de la "cifra alfabética mayúscula acordal" del manuscrito, con su tratamiento casi estrictamente silábico y su realización a la manera de un fabordón de perfiles muy arcaicos.

Una mirada más atenta sobre estas realizaciones revela de inmediato la falta de pericia de la organista-compositora-copista en el manejo de la escritura polifónica. Movimientos de quintas y octavas paralelas son corrientes en el manuscrito, así como enlaces realizados con cierta torpeza. Si las líneas del tetragrama representan el verdadero itinerario de las voces, se presentan también inconsistencias en este sentido. Abunda la escritura "con dedos cruzados", como ocurre de forma habitual en las fuentes para harpa.

abreviada de acordes y la popularización de la guitarra en España durante el siglo XVII. Tesis, Universidad de Málaga, 2011.

<sup>21</sup> JAMBOU, Louis: "Un manuscrito musical para tecla jerezano..."



Ilustr. 5: Manuscrito de Jerez, fol. 7v. “Cifra minúscula acordal”.

No es ésta, por cierto, la única semejanza que presenta el manuscrito de Jerez con las cifras para harpa que ya conocemos. Es también característica la falta prácticamente total de signos de pausa a lo largo del manuscrito<sup>22</sup>. Del mismo modo, resulta manifiesta la relación entre las cifras para harpa y la práctica de “tañer a consonancias” que la cifra mayúscula acordal del manuscrito de Jerez implica. Es más, en el contexto de la fuente, es bien posible que la cifra minúscula asignada a la mano izquierda hubiese adquirido también, en algunos casos, un papel de representación acordal, tal como ocurre en las tablaturas para harpa, en las que el tañedor ejecuta octavas cerradas en quinta, sextas cerradas en tercera o quintas cerradas en tercera, aplicando los principios básicos de realización del bajo continuo y tañendo hasta a seis voces. En el manuscrito, los folios 41v a 42v presentan, precisamente, líneas adicionales para la representación de acordes a tres voces en cada mano, nada particular, excepto que esto ocurre, contradictoriamente, en la pieza que menos dudas plantea sobre su adscripción al órgano: el *Largo pastoral para corneta, o clarín o lleno*.

La indicación de registración en esta pieza no deja dudas sobre su destino instrumental. También se reclaman “clarines” en la *Obra de duodécimo tono partido* del fol. 9 y hay un *Minuet de trompas* en el fol. 26v. Todo ello viene reforzado por la presencia de varias obras de medio registro en el manuscrito, de modo que, en mi opinión, tecla y

<sup>22</sup> Sólo presentes en la parte final del manuscrito, fol. 40, 41v y 42v, aunque de uso no sistemático.

harpa se reparten protagonismo en el manuscrito de Jerez, al menos desde el punto de vista notacional.

El único signo de ornamento que se localiza es una pequeña + o una t, tal como ocurre en otras fuentes hispanas para tecla y/o harpa.

Un elemento curioso en la fuente es el uso particular de las notas cromáticas, que se aleja de las prácticas convencionales ya conocidas. La única nota que presenta bemol es el Si. La expresión del Ab se realiza con la habitual letra extraordinaria g#, lo mismo que Db se representa por c#. Pero Eb utiliza la inesperada nomenclatura e# que sirve igualmente para indicar el D#:

nota	cifra
F#	f#
C#	c#
G#	g#
D#	e#
B	bb
Eb	e#
Ab	g#
Db	c#

Este uso preferente de signos con sostenido a excepción del Si bemol sólo tiene un precedente en la tablatura alemana para tecla que encontramos en impresos como el *Livre plaisant* de 1529. También en las cifras de Antonio Valente se usa un único signo (X) asociado a la correspondiente cifra diatónica para indicar las notas alteradas<sup>23</sup>. Pero, desde luego, no deja de ser sorprendente en el caso de Jerez la ambivalencia del signo e#.

Más allá de estas curiosidades, el aspecto más desconcertante de este manuscrito, sin duda, es la total ausencia de signos rítmicos sobre las cifras. Es más, ninguna de las piezas presenta signo de compás, con la excepción de una C inserta en la *Batalla de 8º tono* de Miguel Conejos<sup>24</sup> con el fin de reintegrar el compás binario tras la *primera canción*, claramente en compás ternario. Así que, en principio, parecería que compás y ritmo deben deducirse del espaciamiento de las cifras dentro de las casillas delimitadas por barras de compás, tal como era el caso, por ejemplo, en el *Libro de cifra nueva* de Luis Venegas de Henestrosa. Sin embargo, una exploración más en detalle enseguida revelará la errática distribución de esas barras divisorias en algunas piezas del manuscrito y la dificultad de establecer unos criterios de transcripción consecuentes. Al parecer, coexisten aquí tres prácticas diferentes en cuanto al uso de las barras de compás. Por un lado, el convencional, delimitando compases de igual duración; por otro, el uso conocido de la barra vertical con el significado de pausa, fin de frase o fermata; finalmente, un uso de barras divisorias sin un criterio claro y de difícil justificación.

<sup>23</sup> Véase *Livre plaisant* y Valente.

<sup>24</sup> Manuscrito de Jerez, fol. 19r.



A partir de estos elementos, hay que aceptar que el manuscrito muestra todos los ingredientes de una copia de tipo personal, en la que la lectura de algunos de los ejemplos musicales sólo es posible a partir de elementos memorizados previamente por la copista-intérprete, ya sean éstos melodías de canto llano, contornos melódicos y rítmicos de piezas favoritas o textos de fabordones e himnos. En mi opinión, cualquier aproximación a la transcripción de esta fuente debe contar con la identificación de un número suficiente de concordancias previas que, a modo de “piedra rosetta”, delimiten la ambigüedad de su sistema notacional.

## II.1.- A la búsqueda de la *piedra rosetta*

Por fortuna, el manuscrito de Jerez presenta una de las piezas copiada por duplicado. Se trata del *Primero tono de tiple [de] el P<sup>o</sup> López* del fol. 20r, que se repite de forma incompleta como *Obra de primero tono* en el fol. 11v. La misma pieza tiene también concordancia en el manuscrito M 1011 de la Biblioteca de Cataluña, bajo el título *Tocata de 1<sup>o</sup> tono de mano derecha de Dn. Joaquín Martínez*<sup>25</sup>.

La comparación de las tres versiones nos lleva de inmediato a constatar lo que era ya una firme sospecha: la errática distribución de las barras del compás y la falta de un criterio claro en la distribución de las cifras sobre la pauta por parte de la copista del manuscrito jerezano. Se constatan, además, otras diferencias que atañen a la colocación de accidentales y a la disposición polifónica del acompañamiento, pero también al alineamiento entre este acompañamiento y la voz solista.

El mismo manuscrito M 1011 de la Biblioteca de Cataluña presenta otra concordancia, con el manuscrito de Jerez. Se trata en este caso de la *Marcha dragona* del fol. 24 que encontramos bajo el nombre *La marcha de los dragones de Osuna* en el manuscrito de Barcelona<sup>26</sup>.

Otra categoría de concordancia se establece a partir de las piezas de canto llano incluidas en el manuscrito con su correspondiente acompañamiento en cifra alfabética acordal. Aparte de los himnos y entonaciones más comunes, aparecen, entre otras rarezas, un *Gloria de Piquero*, otra *Gloria franciscana de 4<sup>o</sup> tono* y un *Credo de versos o de la monja*, piezas tal vez de tradición local cuyo rastro atraviesa todo el siglo XIX, a través de copias localizadas por Antonio Ramírez Palacios y Louis Jambou en fuentes andaluzas<sup>27</sup>. El estudio de estas concordancias tendrá más que ver con los usos del acompañamiento del canto llano y canto figurado a lo largo de los siglos XVIII y XIX, así como con el estudio de las tradiciones musicales litúrgicas en la Baja Andalucía y, por eso, merecerán atención en otro lugar.

<sup>25</sup> Biblioteca de Cataluña (E:Bc), M 1011, fol. 62. Tales concordancias ya fueron confrontadas en JAMBOU, Louis: “Un manuscrito musical para tecla jerezano...”

<sup>26</sup> Biblioteca de Catalunya (E:Bc), M 1011, fol. 75. Hay una edición moderna de esta pieza en *Libro de piezas para órgano & clavecin. Anónimo del siglo XVIII*, Mollerusa, Scala Aretina, 2002, p. 3-4. Véase JAMBOU, Louis: “Un manuscrito musical para tecla jerezano...”

<sup>27</sup> Agradezco a don Antonio Ramírez Palacios el haberme facilitado copias de versiones manuscritas de estas piezas procedentes de los archivos del Convento de San Andrés de madres mercedarias de Marchena (Sevilla), iglesia parroquial de Arahál (Sevilla) e iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción y Angeles de Cabra (Córdoba), en el año 2005.

### III.- La música

Tal como ha estudiado Jambou<sup>28</sup>, el manuscrito de Jerez presenta la típica mezcla de música litúrgica, paralitúrgica y “profana” común a las fuentes musicales hispanas para tecla desde finales del siglo XVII. La excepción en ese contenido son, como se ha dicho, los acompañamientos para las piezas de canto llano y canto figurado, que constituyen un testimonio único y revelador de prácticas musicales del pasado.

Aparte de Piquero, autor del citado *Gloria*, sólo se cita en el manuscrito a Miguel Conejo o Conejos, de quien es una *Tocata Ytaliana* (fol. 14) y una *Batalla de 8º tono* (fol. 18), y al Padre López, autor del *Primero tono de tiple* (fol. 20). El resto de piezas aparece en el manuscrito de Jerez sin nombre de autor.

Como se dijo antes, la pieza de López es concordante con una *Tocata de 1º tono de mano derecha de Dn. Joaquín Martínez* conservada en el manuscrito M 1011 de la Biblioteca de Cataluña. Este personaje es, con seguridad, Joaquín Martínez de la Roca (ca. 1676-ca. 1756), como señala Jambou<sup>29</sup>, organista y maestro de capilla con actividad documentada en Zaragoza, Palencia y Toledo<sup>30</sup>. Queda la incógnita sobre la atribución al Padre López que da el manuscrito de Jerez. Por su parte, Miguel Conejos fue organista en la catedral de Málaga entre 1687-8 y 1737, año de su muerte. Se sabe que desde allí pretendió diversos cargos en Sevilla, Granada y Cádiz<sup>31</sup>.

Como puede verse, hay una coincidencia cronológica entre ambos autores, al tiempo que comparten un mismo origen, pues ambos fueron aragoneses. Esta ascendencia, en el caso de Conejos, viene resaltada por una coincidencia musical: el inicio de su *Batalla de 8º tono* recuerda vivamente el principio del *Registro alto de clarim* de Pablo Bruna conservado en el manuscrito de Oporto<sup>32</sup>. Sería un dato casual si no fuese porque Miguel Conejos había nacido en Báguena (Teruel)<sup>33</sup>, cerca de San Martín del Río, a escasos diez kilómetros de Daroca, donde Bruna ejerció como organista hasta su muerte en 1679. En relación con esto, no conviene olvidar que Joaquín Martínez había sido discípulo de fray Pablo Nassarre quien, a su vez, lo fue de Pablo Bruna en Daroca. Con estos ingredientes no se puede evitar sospechar la existencia de cierto flujo aragonés en la fuente de Jerez cuyo alcance, por ahora, no es posible precisar.

Como ya se ha insinuado, el contenido musical del manuscrito de Jerez es muy desigual, no sólo en cuanto a formas y géneros, sino también en cuanto a calidad de la copia y, en definitiva, en cuanto a calidad musical. Destaquemos, no obstante, algunas piezas óptimas en todos los aspectos, que considero de gran interés.

<sup>28</sup> JAMBOU, Louis: “Un manuscrito musical para tecla jerezano...”

<sup>29</sup> JAMBOU, Louis: “Un manuscrito musical para tecla jerezano...”

<sup>30</sup> GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: “Martínez de la Roca Bolea, Joaquín”, *DMEH*, 7, p. 279-83.

<sup>31</sup> LLORDÉN, Andrés: “Notas históricas de los maestros organistas de la catedral de Málaga (1585-1799)”, *AnM*, XXII, 1967, p. 145-71 y XXIII, 1968, p. 157-89. Citado por JAMBOU, Louis: “Un manuscrito musical...”

<sup>32</sup> Edición moderna en *Obras completas para órgano de Pablo Bruna*, ed. Julián Sagasta, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 1979, p.249-66 y *Pablo Bruna. Obras completas para órgano*, ed. Carlo Stella, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 1993, p. 214-29.

<sup>33</sup> Debo esta referencia concreta a don Antonio Ramírez Palacios.

La colección inicial de fabordones y versos presenta, claramente, dos ascendencias diferentes. Hay, por una lado, una serie completa (A) compuesta de *fabordon* más cuatro versos en cada tono, denominados “punto alto” en tres ocasiones en el manuscrito. Todos los versos son imitativos y, en su extrema brevedad, muestras interesantes del repertorio hispano de hacia 1700. A esta serie se suma otra (B) que comprende también un *fabordon* más cuatro versos para los tonos 1º, 4º y 6º “punto bajo”. Estos versos son, sin duda, de procedencia distinta y de fecha más tardía (tabla 1).

Tabla 1: Manuscrito de Jerez. Versos, fol. 1ss			
serie A	final	serie B	final
1º punto alto	D		
		1º punto bajo	C
2º	E		
3º	E		
		4º punto bajo	D
4º punto alto	E		
5º	C		
		6º punto bajo	Eb
6º punto alto	F		
7º	D		
8º	D		

Los versos “punto bajo” no presentan imitación y su estilo se asemeja por momentos, salvando todas las distancias, al de un *récit* en estilo francés que incluye incluso signos para ornamentos, especialmente en la voz superior. En estos versos “punto bajo”, la ausencia de indicaciones rítmicas, el uso errático de las barras divisorias y la acumulación de inconsistencias compositivas dificulta la comprensión del contenido musical, que no resulta, de todos modos, carente de interés.

Independientemente del contenido musical, la serie de versos “punto bajo”, se presenta como un añadido a la serie de versos original realizado por manos inexpertas. Pero es, sobre todo, una muestra de la inadecuación de la cifra al estilo moderno de principios del siglo XVIII, estilo que, tal vez, ni siquiera comprende la copista.

Ese estilo moderno es, no obstante, el predominante en el manuscrito, y no sólo en las piezas de carácter “profano” o “ligero”, como la *Marcha dragona* ya comentada, sino también en obras de cierta envergadura, como la *Tocata Italiana* de Miguel Conejos o la *Obra de duodécimo tono partido*, ambas de transcripción problemática. Tan sólo las dos batallas, una atribuida a Conejos y otra anónima, mantienen sus perfiles musicales aún reconocibles a pesar de todo, y se alinean estilísticamente, de nuevo, junto a otras piezas semejantes compuestas al filo de 1700 en la Península Ibérica.

La pista francesa explorada por Jambou<sup>34</sup>, a través de la posible relación del contenido del manuscrito con la Academia de Guardamarinas de Cádiz, no ha aportado, por ahora, resultados concluyentes. No obstante, la semejanza, aunque sea remota, de los versos “punto bajo” con ciertos aires a la francesa es algo que deberá ser investigado más en profundidad en el futuro.

<sup>34</sup> JAMBOU, Louis: “Un manuscrito musical para tecla jerezano...”

Por mi parte, la presencia en el manuscrito de los aragoneses Conejos y Martínez de la Roca, la procedencia del papel (Vinaroz, Castellón), las coincidencias con el manuscrito M 1011 de la Biblioteca de Cataluña (procedente de Albaida, Valencia)<sup>35</sup>, más la presencia de una inhabitual *Gayta de Balencianos* en el manuscrito, me llevan a preguntarme si las relaciones o influencias no habría que buscarlas más bien en la zona levantina en vez de en la zona de Cádiz, donde el manuscrito fue localizado<sup>36</sup>.

En fin, queden estas vías de trabajo abiertas, a la espera de la publicación de los trabajos de Ramírez Palacios y Jambou sobre el manuscrito y de la nueva localización del ejemplar para su estudio más en profundidad.

#### IV.- Conclusiones y expectativas

Como se ha visto, el manuscrito de Jerez es una fuente excepcional por lo que respecta a su sistema de notación en cifra alfabética y por lo que respecta a su singular repertorio, que incluye raros ejemplos de acompañamientos cifrados para melodías de canto llano y canto figurado, según se ha dicho.

Por lo que respecta al aspecto notacional que aquí nos interesa, creo que cabe descartar que el manuscrito de Jerez sea una excepción dentro de un panorama aparentemente dominado por la cifra numérica o la notación en partitura. Se ha podido localizar el mismo tipo de cifra alfabética inscrita tanto sobre el teclado del órgano del monasterio de Santa Catalina de madres dominicas de Osuna (Sevilla) como sobre el teclado del realejo construido en Sevilla para el convento de dominicas de Santa Catalina de Santa Cruz de la Palma, lo que implica, en mi opinión, que este tipo de cifra estuvo en uso en un ámbito que excedía los límites del monasterio jerezano y del entorno de María Estrada y su manuscrito. Sobre las mismas teclas de los órganos de Osuna y de La Palma son también visibles restos de la habitual cifra numérica hispana, lo que nos asegura la existencia de una correspondencia entre los dos sistemas y la coexistencia de ambos en tiempo y espacio<sup>37</sup>.

Es tal vez sólo una casualidad que uno de estos instrumentos proceda de Osuna, la misma ciudad en la que fray Juan Bermudo imprimió sus libros teóricos en los años

<sup>35</sup> El manuscrito M 1011 lleva escrito en la portada: “Si este libro se perdiera como suele acontecer, suplico a quien se los halle si me lo quiere bolver, y si no sabe mi nombre aquí abaxo lo pondré. Bartolomé Pont y Vidal, de la Villa de Albayda”.

<sup>36</sup> Y quién sabe si en relación con el entorno de la Academia de Guardiamarinas de Cartagena (Murcia), aunque su fundación fuese bastante tardía con relación a la datación del manuscrito de Jerez. Sobre esta institución, entre otros, SÁNCHEZ BAENA, Juan José y BOUZÓN CALVO, Laura: “La Academia de Guardiamarinas de Cartagena en el contexto de la invasión napoleónica y la pérdida de los territorios americanos (1808-1824)”, en *Ayeres en discusión* [recurso electrónico], María Encarna Nicolás Marín y Carmen González Martínez (coord.), Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2008, p. 87.

<sup>37</sup> Sobre todo ello, parte II, apartado VI. El órgano de Osuna fue construido por el organero Pedro Pablo Furriel en 1749 y se encuentra hoy en día en el convento de madres dominicas de Bormujos (Sevilla), después de que fuera trasladado cuando las monjas abandonaran el convento de Osuna a finales de la década de 1990. Sobre el instrumento, aunque no hace mención alguna a la existencias de estas inscripciones en cifra, AYARRA JARNE, José Enrique: *Organos en la provincia de Sevilla. Inventario y catálogo*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1998, p. 213-5. El instrumento de Santa Cruz de la Palma, construido en 1658, se encuentra actualmente en la iglesia de La Concepción de esta ciudad.

1549-55, en los que describe, precisamente, la existencia de sistemas alfabéticos para la notación de la música de tecla.

La pertenencia del manuscrito de Jerez y de los órganos de Osuna y de Santa Cruz de La Palma a la misma orden monástica nos lleva a imaginar la existencia de una tradición notacional alfabética en el seno de esta institución, como sistema pedagógico y de transmisión del repertorio, cuyas raíces no podemos determinar con precisión por ahora<sup>38</sup>. No en vano, la existencia de sistemas notacionales o de solmización particulares en determinadas órdenes religiosas queda de manifiesto, al menos, por la cita de Tomás Gómez en su *Arte de canto llano, de órgano y cifra* de 1649, referida al convento de monjas clarisas de Villafrechós (Valladolid)<sup>39</sup>.

Todos estos extremos merecerán una investigación más en profundidad en el futuro, pero sólo podrán ratificarse o desmentirse mediante la localización de nuevos ejemplos musicales en cifra en el ámbito hispano.

---

<sup>38</sup> Sobre este aspecto, parte II, apartado II.4.

<sup>39</sup> Véase el capítulo *Arte* 1649, apartado II.3.



## **OTRAS FUENTES**





## OTRAS FUENTES EN CIFRA PARA HARPA

Se incluyen en este listado una serie de fuentes en cifra hispana para harpa que no han sido objeto específico de estudio en este trabajo pero que se presentan en el elenco general de fuentes de la parte II. Para completar el panorama sobre el repertorio de harpa, consúltense en la parte III los capítulos dedicados a fray Juan Bermudo, Luis Venegas de Henestrosa, Antonio de Cabezón, Lucas Ruiz de Ribayaz, Diego Fernández de Huete y fray Pablo Nassarre, así como los dedicados a los manuscritos Senorami y Escornalbou y a los fragmentos de Palacios de Goda.

### MADRID, Biblioteca Nacional de España (E:Mn)

#### M 816

Se trata de un volumen manuscrito de finales del siglo XVII o principios del XVIII, procedente de Ávila, según anotación de Barbieri en la portada. Fue descrito primeramente por Anglés y Subirá en su *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*<sup>1</sup>. Un primer estudio de la fuente, con la transcripción parcial de algunas piezas fue publicado por Antonio Baciero en 1982<sup>2</sup>. El manuscrito también fue objeto de estudio por Maurice Esses para su trabajo publicado en 1992<sup>3</sup> y por Louise Stein para su libro de 1993<sup>4</sup>. Existe una edición completa, con estudio preliminar de Carolina Martín Pavón, todavía inédita<sup>5</sup>. El manuscrito es perfectamente accesible a través de la Biblioteca Digital Hispánica<sup>6</sup> (ilustración 1).

#### M 13417

Se trata de una copia del manuscrito M 816 realizada en la segunda mitad del siglo XIX para Barbieri. Descrito por Anglés y Subirá en su *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*<sup>7</sup>. Accesible a través de la Biblioteca Digital Hispánica<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> ANGLÉS, Higinio y SUBIRÁ, José: *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Barcelona, CSIC, 1946, vol. I, p. 346-7.

<sup>2</sup> BACIERO, Antonio: *El órgano de cámara del convento de la Encarnación de Ávila*, Madrid, Consejo General de Castilla y León, 1982, p. 158-71.

<sup>3</sup> ESSES, Maurice: *Dances and instrumental differences in Spain during the 17th and early 18th centuries*, 3 vol., Pendragon Press, 1992.

<sup>4</sup> STEIN, Louise: *Song of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theater in Seventeenth-Century Spain*, Clarendon Press, 1993.

<sup>5</sup> MARTÍN PAVÓN, Carolina: *El manuscrito 816 de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Trabajo de AAD, Conservatorio Superior de Música de Sevilla, 2012 (inédito).

<sup>6</sup> A través de la web: <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/> (acceso agosto 2013). Otra ilustración del mismo manuscrito, en Oporto, apartado IV.2.4.

<sup>7</sup> ANGLÉS, Higinio y SUBIRÁ, José: *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid...*, vol. I, p. 347.

<sup>8</sup> A través de la web: <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/> (acceso agosto 2013).



Ilustr. 1: E:Mn, M 816, fol. 17.

**M 2478**

Es un volumen en 4º apaisado de 148 folios, de los que van escritos en cifra de harpa los 64 primeros. Contiene también letras sin música y, en el folio 75, la anotación “Tonos de Don Vizente Finisterre de este año de 1706”. Descrito primeramente en el *Ensayo* de Bartolóme José Gallardo de 1889, lo recogen luego Anglés y Subirá en su *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*<sup>9</sup>. La *tabla de los tonos que contiene este libro* remite a otro volumen semejante conteniendo *pasacalles* y *tañidos*, que no se conserva<sup>10</sup>.

Hay estudio y edición del manuscrito, a cargo de Nuria Llopis y Celia Martín<sup>11</sup>. Algunos de los tonos del volumen mantienen correspondencias con el manuscrito SMMS-M1 de la Biblioteca de Sutro en San Francisco, California (US-SFs), aspecto también tratado en la tesis de Francisco Valdivia de 2011<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos formados con los apuntamientos de don Bartolóme José Gallardo*, Madrid, Imprenta y fundición de Manuel Tello, 1889, tomo I, n° 1224; ANGLÉS, Higinio y SUBIRÁ, José: *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid...*, vol. I, p. 343-5.

<sup>10</sup> Sobre este volumen, parte III, Fuentes perdidas, XXIV.

<sup>11</sup> *Tonos humanos a solo con acompañamiento de arpa*, edición de Nuria Llopis y Celia Martín, Cuadernos de Daroca, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2009.

<sup>12</sup> VALDIVIA SEVILLA, Francisco Alfonso: *Guitarra, sistemas de notación y música popular. Los sistema de notación abreviada de acordes y la popularización de la guitarra en España durante el siglo XVII*. Tesis, Universidad de Málaga, 2011.

**Ms 14.070**

Entre los papeles de Francisco Asenjo Barbieri guardados en la Biblioteca Nacional se conserva un apunte con el título “Tonos con cifra” que ha sido estudiado por Francisco Valdivia en su tesis doctoral<sup>13</sup>. Una de estos tonos, la *Gaita*, presenta sólo una sucesión de cifras (18 19 20 20 19 18 17 18 19 18 16) que Valdivia interpreta como cifras de harpa, asimilándolas a las del manuscrito E:Bc M 896 (Escornalbou)<sup>14</sup>. Tal interpretación resulta bastante plausible pero no concluyente, ya que podrían ponerse en relación también con las cifras para cítara del manuscrito *Ramillete florido* de fray Benito, probablemente copiado en Sevilla a mediados del siglo XVIII<sup>15</sup>. No en vano, Barbieri apunta al final de la copia:

“Estos tonos los he copiado de un tomo en 4º de manuscritos de varias letras del siglo XVIII, que posee mi amigo D. José Sancho Rayón y cuyo tomo parece compilado en Sevilla. Dichos tonos están escritos sin duda por un andaluz, que quizás sería buen músico, pero que escribía detestablemente. Madrid, 22 de junio de 1884”<sup>16</sup>.

Teniendo en cuenta este lugar de procedencia, queda la duda tanto sobre el destino instrumental de esas escuetas cifras del apunte de Barbieri como de la posible presencia y difusión de cifras de tipo numérico continuo en el sur peninsular durante el siglo XVIII.

**BARCELONA, Biblioteca de Cataluña (E:Bc)****Ms 741/22**

Volumen manuscrito de 170x240 mm., de principios del siglo XVIII, con pautados de cuatro líneas preparados para cifrar música de harpa convertidos posteriormente en pentagramas (ca. 1760) para la copia de una colección de piezas para violín. El título de la portada reza, con letra de la segunda mitad del siglo XVIII : *Follias, Ballets, Sardanas, Contradansas, Minuets, Balls, Pasapies, y moltas altres coses de aquell temps vell, que ara son poch usades, pero ab tot son bonicas y molt alegres*.

Sólo contiene una pieza para harpa, sin nombre de autor y con título ilegible, con cuatro diferencias en cifra en los folios 62r y 62v, pertenecientes a la primera fecha del manuscrito. La pieza en cuestión fue publicada por Maurice Esses en su libro de 1992<sup>17</sup>. El manuscrito es accesible a través de internet<sup>18</sup>.

<sup>13</sup> VALDIVIA SEVILLA, Francisco Alfonso: *Guitarra, sistemas de notación y música popular...*, p. 37-43. El documento se encuentra transcrito en *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, ed. Emilio Casares, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, vol. 2, p. 277-8.

<sup>14</sup> Sobre esta fuente, parte III, Escornalbou.

<sup>15</sup> SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: “Fuentes bibliográficas para el estudio de la cítara y su repertorio en España (siglos XVIII-XIX)”, en *De musica hispana et aliis, Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo*, Universidade de Santiago de Compostela, p. 259-75.

<sup>16</sup> *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos sobre música y músicos españoles...*, p. 278.

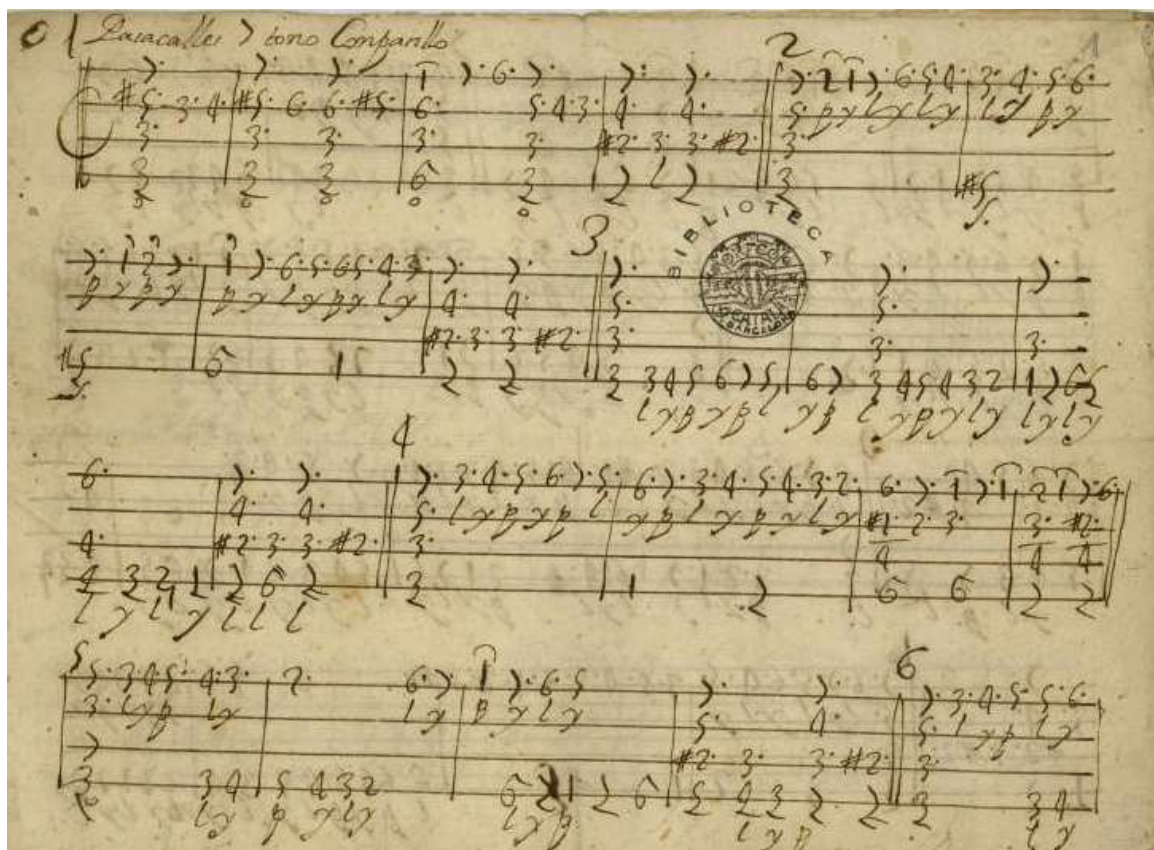
<sup>17</sup> ESSÉS, Maurice: *Dances and instrumental differences in Spain during the 17th and early 18th centuries...*

<sup>18</sup> <http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/partiturBC/id/17851> (acceso septiembre 2013).

**BARCELONA, Biblioteca del Orfeo Catalá (E:Boc)****MM CV-42/R-40**

Manuscrito de principios del siglo XVIII. No existe descripción ni edición de esta fuente. Accesible a través de la web del Palau de la Música de Catalunya, sección de Colecciones Digitales<sup>19</sup> (ilustración 2). Se trata de un cuadernillo de seis folios apaisados, que contiene las siguientes piezas anónimas:

- fol. 1r: Pasacalles 7 tono compasillo
- fol. 2r: Pasacalles 8 tono compasillo
- fol. 3v: Pasacalles de proporción 8 tono
- fol. 4v: Pasacalles por el final de compasillo
- fol. 5r: Pasacalles de proporción por el final de compasillo
- fol. 5v: Ruede la bola
- fol. 6r: Prado de San Gerónimo



Ilustr. 2: E:Boc, MM CV-42/R-40, fol. 1.

<sup>19</sup><http://bibliotecadigital.palaumusica.org/cdm4/document.php?CISOROOT=/musman&CISOPTR=1021&REC=1> (acceso agosto 2013).

**PAMPLONA, biblioteca particular (¿?)****Sin signatura**

Se trata de un manuscrito con el título *Libro de arpa de Bernardo de Zala y Galdiano*, fechado en Pamplona en 1700. Fue estudiado por Antonio Baciero, quien publicó una selección de piezas en los volúmenes VI y VII de su *Nueva biblioteca española de música para teclado*<sup>20</sup>. A la fuente se le pierde la pista a continuación. Noticias más recientes sin confirmar apuntan hacia la localización de este manuscrito en el archivo de la catedral de Pamplona (E:PAMc).

El nombre de Bernardo de Zala y Galdiano parece más bien el del propietario del volumen. Todas las piezas figuran como anónimas.

**GANTE, Biblioteca de la Universidad (B:Gu)****BHSL.HS3898/04**

Hoja con dos piezas en cifra para harpa con texto en castellano: “Ya que aqueste peñasco” y “Con la viuda de Benito”. Catalogada como “Muziek voor luit”. La fuente fue dada a conocer por Greet Schamp en diciembre de 2012 y es objeto de estudio en su tesis doctoral. Existe acceso digital al original a través del catálogo *on line* de la biblioteca<sup>21</sup>.

**BHSL.HS.3898/14**

Hoja con cifras para harpa, catalogada como “Muziek voor luit”. La fuente fue también dada a conocer por Greet Schamp en diciembre de 2012 y es igualmente objeto de estudio para su tesis doctoral. Existe también acceso digital al original<sup>22</sup>.

**WASHINGTON, Library of Congress, Music Division (US:Wc)****M2.1.T2 (17A) Case**

Manuscrito hispano con cifra de harpa de principios del siglo XVIII. Adquirido por la Biblioteca del Congreso de Washington en junio de 1911 al librero de Leipzig Karl W.

<sup>20</sup> *Nueva biblioteca española de música para teclado. Siglos XVI al XVIII*, ed. Antonio Baciero, Madrid, Unión Musical Española, vol. 6, 1981, p. 79 y vol. 7, 1984, p. 88-112.

<sup>21</sup> A través de la dirección <http://adore.ugent.be/OpenURL/app?id=archive.ugent.be:68E9FD98-DD29-11E1-ACE0-86568375B242&type=carousel> (acceso septiembre 2013).

<sup>22</sup> A través del enlace <http://adore.ugent.be/OpenURL/app?id=archive.ugent.be:49FAA1FC-DD2A-11E1-B78A-7E598375B242&type=carousel> (acceso septiembre 2013).

Hiersemann, en cuyo catálogo nº 137 aparece reseñado<sup>23</sup>. Lleva una hoja pegada en la cubierta interior trasera, con una nota manuscrita del tenor: “Libro de cifra de vihuela. Manuscrito español. Principios del siglo XVIII”. Otra nota mecanografiada pegada en la caja de protección reza:

“Libro de cifra de vihuela. Manuscrito español de principios del siglo XVIII. En 4º apaisado. Perg. flexible. Mk 290. 391/2 hojas (65 págs. útiles). Manuscrito de puno algo difícil de descifrar. Música cifrada sobre cuatro líneas; algunas piezas con el texto castellano, 4 sistemas en cada página.

El librito curioso contiene 33 composiciones para la vihuela, españolas, francesas é italianas. El gran número de minuets prueba que esta colección de bailables fue hecha a principios del siglo XVIII, cuando las danzas francesas fueron de sumo favor en España.

Sigue aquí la lista de los títulos, algunos de los cuales son difíciles de entender:

Otra diferencia de las folias ytalianas. El pas pobre viexo. Copla: De jame tirano. Recitado: Que digo yo. Marcha del príncipe oranje. Xácara de la Costa. Los coracolillos. Paraditas. El rigodón. Marizápalos. El amor. El albavillo. El Marín (?). Los ynposibles. Diferenza de las Marsellas (Minuete?). Endrala (?), las seguidillas. El serené, Encaramado. La buré. Yndola. 9 Minuetes. 3 Pasacalles y una Marcha.

Muchas de estas melodías han de ser inéditas o perfectamente desconocidas”.

En la cubierta interior trasera se escribe, con torpe caligrafía sobre la pauta “Libro de cifra deuelta (¿?) si este libro se perdiera como suele acontecer”<sup>24</sup>. Contiene las siguientes piezas, de las que ninguna lleva mención de autoría:

fol. 1r: Otra diferencia de las folias ytalianas  
 fol. 3r: El pas pie viexo  
 fol. 4r: Otro minuete  
 fol. 5r: Minuette  
 fol. 6r: Otro minuette  
 fol. 7r: Minuete  
 fol. 8r: Pasacalles  
 fol. 9r: [Déjame, tirano Dios]  
 fol. 10v: Recitado [Pero ques esto]  
 fol. 11r: Coplas [Pues me ofrece la muerte]  
 fol. 11v: Coplas [Ay que me mata una yngrata]  
 fol. 13r: Recitao [Que digo yo]  
 fol. 14r: Marcha del príncipe Oranje  
 fol. 15r: Xácara de la costa  
 fol. 16r: Marcha  
 fol. 17r: Los caracolillos  
 fol. 17v: Paradetas  
 fol. 19r: El rigodón  
 fol. 20r: Marizápalos  
 fol. 22r: El amor  
 fol. 24r: El albarillo  
 fol. 25r: Tocatilla  
 fol. 25v: Marín  
 fol. 26r: Los ynposibles  
 fol. 26v: Minuet

<sup>23</sup> Agradezco a la bibliotecaria Susan Clermont sus precisiones sobre la procedencia de la fuente por correos de marzo de 2011.

<sup>24</sup> La palabra resulta de dudosa lectura. Podría referirse a su procedencia (¿de Uerta, de Uesca,...?) o simplemente a “de vuelta” en el caso de pérdida del manuscrito.

fol. 27r: Minuet  
 fol. 28r: Diferencias de la marsella  
 fol. 29v: Entrada. Las seguidillas  
 fol. 30r: Pasacalles  
 fol. 32v: [Sereni con su sal serenado]  
 fol. 33v: Encaramado  
 fol. 34r: Otro minuete  
 fol. 35r: La buré  
 fol. 36r: Yndola  
 fol. 37r: Minuet  
 fol. 38r: Minuete  
 fol. 39r: Minuetes

La fuente es citada en la obra de Maurice Esses, quien transcribe y publica algunas de estas piezas en su estudio publicado en 1992<sup>25</sup> (ilustración 3).



Ilustr. 3: US:Wc, M2.1.T2 (17A) Case, fol. 1v-2r.

## FLORENCIA, Biblioteca del Conservatorio Luigi Cherubini (I:Fc)

### CF.42 (olim B.3802)

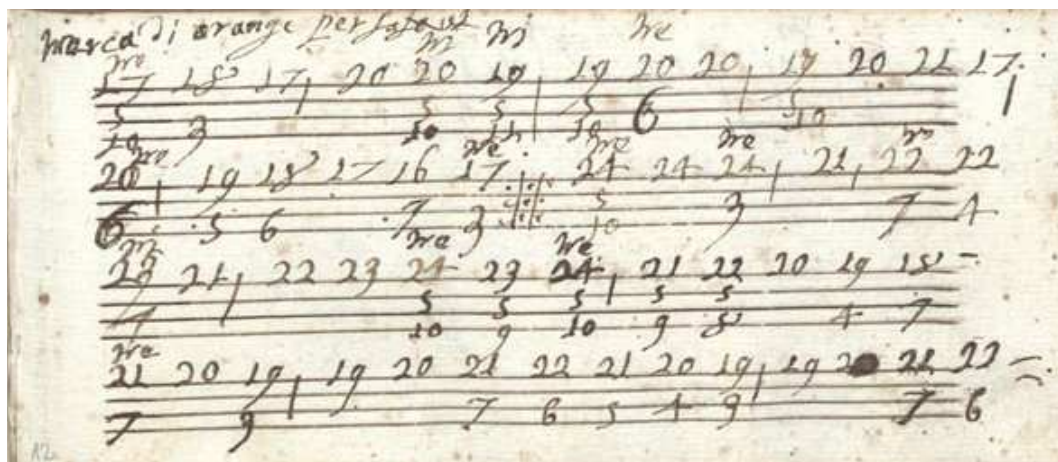
Adicionalmente, conviene considerar este raro manuscrito de finales del siglo XVII de procedencia italiana, con cifras para mandolina y para harpa de una orden. Estas son de tipo numérico continuo y, así, se relacionan tanto con el impreso napolitano de la *Intabolutura de cimbalo* de Antonio Valente (1576) como con los manuscritos Senorami y Escornalbou, ambos de procedencia catalana y analizados en este trabajo<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> ESSES, Maurice: *Dances and instrumental diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries...*

<sup>26</sup> Véase parte III, Senorami y Escornalbou.



Algunos comentarios sobre la notación para harpa de esta fuente y un par de piezas transcritas pueden encontrarse en un artículo de Michael Morrow publicado en 1979<sup>27</sup>. La parte para mandolina se recoge en el inventario de fuentes publicado por James Tyler y Paul Sparks en 1989<sup>28</sup>. La fuente es completamente accesible en copia digital<sup>29</sup>. Una página se muestra en la ilustración 4.



Ilustr. 4: I:Fc, CF.42 (olim B.3802)

<sup>27</sup> MORROW, Michael: "The renaissance harp. The instrument and its music", *Early Music*, October 1979, p. 499-510.

<sup>28</sup> TYLER, James y SPARKS, Paul: *The Early Mandolin*, Oxford, Clarendon Press, 1989, p. 61.

<sup>29</sup> <http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/index.html>. Agradezco a Federica Riva, bibliotecaria del Conservatorio de Florencia, sus referencias sobre esta fuente, por correos de abril de 2012.



## **FUENTES PERDIDAS**



## FUENTES PERDIDAS

El estudio de las fuentes musicales y documentales conservadas nos ha permitido dibujar el panorama de la cifra en el mundo hispánico durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Pero ese panorama resulta incompleto sin tomar en consideración otras fuentes ahora perdidas de las que se tiene noticia por los cauces más diversos<sup>1</sup>. En este capítulo, intento reunir toda la información disponible sobre estas fuentes.

Establezco un ordenación aproximadamente cronológica. La fecha que propongo en cada *item* es la de edición en el caso de los impresos, la que se deduce de la cita documental pertinente o la que establezco con carácter cronológico orientativo. Cuando el título es conocido o se cita como tal en la referencia documental, va en cursiva.

### I.- Un libro con *estempides* de Johan dels Orguens (ca. 1387)

En 13 de septiembre de 1388, el rey Joan I de Aragón escribía al duque de Borgoña solicitándole los servicios de su organista, el flamenco Johan des Orguens:

“Molt car frare

Segons que havem entes, vos havets un ministrer entrels altres qui es abter de tocar exaquier los petits orguens. E com nos lo desigem haver en nostre serviy, pregam vos affectuosament quel dit ministrer, lo quai es appellat Johan dels Orguens e es germa de Gilabert nostre ministrer, nos vullats trametre sens falla, car grand plaser nos en farets. E si per aventura lo dit Johan no es ab vos, pregam vos, car frare, que li manets ou que sia ab vostra letra, que sen venga a la nostra Cort, car nos li farem dar semblant profits que donam als altres ministrers de Casa nostra. E si algunes vos plaen, molt car frare, que façam per vos, escrivits nos en et ferho em de bona volentat. Lo Sant Sperit sia vostra guarda tots temps. Dada en Saragoça, sots nostre segell secret, a XIII. dies de setembre de lany M.CCC.LXXX.VIII. Rex Johannes. Dominus Rex manndavit michi, P. de Beviure. Duci Burgundie”<sup>2</sup>.

Insistiendo sobre el mismo asunto, el rey envía otra misiva al vizconde de Roda y ruega le pida a Johan des Orgues que traiga consigo el *exaquier*, los *petits orguens* y un libro donde tiene notadas las *estempides* y otras cosas:

<sup>1</sup> Un listado preliminar con algunas de estas fuentes aparece ya en JAMBOU, Louis: “Los músicos de tecla en tiempos de Felipe II: viaje entre lo aldeano y lo cortesano”, *RMS*, XXI, 2, 1998, p. 453-76.

<sup>2</sup> Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón, regº nº 1954, fol. 151. Los documentos fueron copiados por Manuel Bofarull i Sartorio (1816-1892) para Francisco Asenjo Barbieri y se publicaron inicialmente en STRAETEN, Edmond van der: *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle. Documents inédits et annotés*, Bruselas, G.-A. van Trigt, vol. VII, 1885, p. 64-7. Véase también *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, ed. Emilio Casares, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, vol. 2, p. 6-7.

“Lo Rey d'Arago

Vezcomte:

Part aço fets en tot cas ab lo dit nostre frare de Borgunya, quens lex Johan dels Orguens germa de Gilabert et tenits manera ab lo dit Johan que venga a nostre servi, car nos li darem semblants profits que acostumam de donar als altres ministrers nostres, e aport sen lo sen exaquier e los petis orguens. E si lo dit Johan no era ab lo Duch, fets ab ell que liu escriba, de guisa que prestament lo puxam haver. E per tal com nos ab nostra letra nescrivim al dit Duch segons que per la copia aci inclusa porets veure. E aço havem fet per tal que, si vos no ecrets ab ell, li enviets la dita letra lla on sia, et façats en haver nos lo dit Johan aquella diligencia ques pertany, car molt nos en complaurets. E digats al dit Johan que aport lo libre on te notades les estempides e les altres obres que sap sobrel exequier e los orguens”<sup>3</sup>

Se trata de la más antigua mención expresa a una fuente con piezas para teclado en el ámbito hispano. No hay más noticias sobre este manuscrito, quizá notado en tablatura.

## II.- *Ars pulsandi musicalia instrumenta* (antes de 1497)

En el volumen XIV de su *Viage literario a las iglesias de España*, publicado póstumamente en 1850, el padre Jaime Villanueva (1765-1824) recoge la existencia, en la librería del convento capuchino de San Antonio de Gerona, de un manuscrito titulado *De musica cantuali, instrumentali et celesti*. La parte dedicada a la música instrumental concluía con un opúsculo titulado *Ars pulsandi musicalia instrumenta edita a magistro Ferdinando Castillo, comuniter dicto lo Rahoner, Yspano, nunc vivo, et civi pulcherrime civitaris Barchinono anno salutis eterne 1497, 26 die augusti*<sup>4</sup>.

La misma fuente se describe en el volumen 45 de la *España Sagrada* de fray Enrique Flórez (1702-1773), que publicarían sus sucesores en 1832<sup>5</sup>. Cabe pensar, sin embargo, que para la descripción de la fuente se usaran los apuntes, entonces todavía inéditos, del padre Villanueva, ya que la obra de Flórez reproduce parte de su texto de forma casi literal. En cualquier caso, queda claro que Villanueva debió consultar la fuente personalmente en el convento de Gerona, pues ofrece datos precisos que no figuran en la reseña de Flórez, incluyendo además una transcripción parcial del *Ars pulsacione lambuti, et aliorum similium instrumentorum inventa a Fulan mauro regni Granate* que, al parecer, venía a cerrar el *Ars pulsandi musicalia instrumenta*.

A partir de la cita de la *España Sagrada* de Flórez, la fuente aparece en otras diversas referencias decimonónicas. Así, Juan Corminas incluye a Fernando Castillo como autor del *Ars pulsandi musicalia instrumenta* en su *Suplemento* de 1849 a las *Memorias para ayudar a formar un diccionario crítico de los escritores catalanes* del padre Félix Torres Amat<sup>6</sup>. La fuente se citará también, siempre con referencia exclusiva a la obra de Flórez, en un texto del *Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des*

<sup>3</sup> Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón, regº nº 1954, fol. 150. *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos sobre música y músicos españoles...*, vol. 2, p. 8.

<sup>4</sup> VILLANUEVA, Jaime: *Viage literario a las iglesias de España*, vol. XIV, Madrid, Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1850, p. 175-8.

<sup>5</sup> FLÓREZ, Enrique; MERIÓ, Antolín y RISCO, Manuel: *España Sagrada*, vol. 45, 1832, p. 211.

<sup>6</sup> TORRES AMAT, Félix: *Memorias para ayudar a formar un diccionario crítico de los escritores catalanes y dar alguna idea de la literatura en Cataluña*, Barcelona, J. Verdaguer, 1836; CORMINAS, Juan: *Suplemento a las memorias para ayudar a formar un diccionario de los escritores catalanes y dar alguna idea de la antigua y moderna literatura de Cataluña que en 1836 publicó el Excmo. e Ilmo. Señor don Félix Torres Amat, obispo de Astorga*, Burgos, Imprenta de Arnaiz, 1849, p. 73.

*Pyrénées-Orientales* de 1854<sup>7</sup>, así como en un artículo de J. Puiggarí publicado en la *Ilustración Española e Hispanoamericana* en 1882<sup>8</sup>.

Ya en el siglo XX, será la descripción original del padre Jaime Villanueva la que tomen tanto Rafael Mitjana<sup>9</sup> como Marcelino Menéndez Pelayo<sup>10</sup> al referirse a esta fuente. Lo mismo hará Macario Santiago Kastner cuando aborde su *Antonio und Hernando de Cabezón*, publicado de 1977<sup>11</sup>.

Para entonces, Kastner confiesa que no le ha sido ya posible localizar el manuscrito. En realidad, la librería del convento de San Antonio de Gerona habría sido destruida, al parecer y según el padre Basilio de Rubí<sup>12</sup>, durante la Guerra de Independencia (1808-14). Pudo ser en ese momento o algo más tarde, pues, de todos modos, el convento sería exclaustro en 1821, trasladándose la comunidad a Olot. Los frailes regresaron al convento de Gerona en 1823 pero serían definitivamente exclaustros en 1835. Finalmente, el edificio se convertiría en Instituto Provincial de Segunda Enseñanza en 1841-2<sup>13</sup>. Resulta pues difícil imaginar que la fuente en cuestión pudiese haber sobrevivido a los avatares políticos y sociales de la Cataluña de los siglos XIX y XX y que pudiera volver a ser localizada.

A partir de la descripción del padre Villanueva, no del todo clara, parece que lo que tuvo entre sus manos fue un volumen manuscrito misceláneo, compuesto por varios tratados. El *Ars pulsandi musicalia instrumenta* iba a continuación del tratado *De musica cantuali, instrumentali et celesti*. A su vez, el *Ars de pulsatione lambuti* ocupaba el último lugar del manuscrito, quizá como una parte del *Ars pulsandi musicalia instrumenta*.

Por desgracia, el padre Jaime Villanueva sólo se detuvo a transcribir el epígrafe inicial del *De musica cantuali*, parte del prólogo del *Ars pulsandi musicalia instrumenta* y una parte muy interesante del contenido del *Ars de pulsatione lambuti*. Merece la pena reproducir aquí el texto del padre Villanueva, por su importancia e interés, ya que nos permitirá hacer algunas reflexiones sobre el contenido del tratado:

“Sobre todo me pareció curioso un opúsculo de *Musica cantuali, instrumentali et celesti*. Su epígrafe es: *Tractatus Michaelis de Castelani monachi de musica ad dominum Davidem de Natho monachum monasterii Mansiazillis ordinis sancti Benedicti Rutensis diocesis provinciae Tholosane incipit= Pr. Davidi de Natho monacho monasterii Mansiazillis Rivensis diocesis*

<sup>7</sup> *Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales*, VII, Perpignan, 1854.

<sup>8</sup> PUIGGARÍ, J.: “Músicos y danzantes”, *Ilustración Española e Hispanoamericana*, año XXVI, nº 6, Madrid, 15 de febrero de 1882, p. 100-103.

<sup>9</sup> MITJANA, Rafael: “L’orientalisme musical et la musique arabe”, *Le Monde Oriental*, Uppsala, Akademiska Bokhandeln, 1906, p. 210-2.

<sup>10</sup> MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Historia de las ideas estéticas en España*, Santader, 1940, I, p. 525-6.

<sup>11</sup> KASTNER, Macario Santiago: *Antonio und Hernando de Cabezón: eine Chronik dargestellt am Leben zweier Generationen von Organisten*, Tutzing, Hans Schneider, 1977. Puede verse también KASTNER, Macario Santiago: *Antonio y Hernando de Cabezón*, traducción y prólogo de Antonio Baciero, Burgos, Editorial Dossoles, 2000, p. 71.

<sup>12</sup> RUBÍ, P. Basilio de: “Los capuchinos de Gerona. El convento de San Antonio (1732-1835)”, *Annals Gironins*, 18, 1966, p. 5-48, donde vuelve a hacerse mención a los textos de Flórez y de Villanueva sobre la biblioteca que allí existió, con las referencias, de nuevo, al *De musica cantuali*, al *Ars pulsandi instrumenta* y al *Ars pulsandi lambuti*.

<sup>13</sup> RUBÍ, P. Basilio de: “Los capuchinos de Gerona...”

*provinciae Tholosane ord. S. Benedicti frati suo carissimo et inter alios prememorando Michael de Castelanis monachus totus tuus pro posse, quos prelibatum cenobium educavit sub tegumine nigro iam dicti almi patris*, etc. al fin del primer tratado copia las opiniones y dichos de varios autores en elogio de la música vocal, y entre ellos dice: *Secuntur quedam pauca de musicis et musicatoribus dicta per Samuelem Judeum Rabbi Synagoge oriundum de civitate Morochorum ad Ysaac Rabbi Synagoge in civitate Subiulmeta eisdem regni*. Es un retazo de la carta de dicho Rabi, que ya publicamos. Esto solo basta para hacer ver que este tratado de música es posterior al siglo XIV, en que tradujo al latín aquella carta del Dominicano *Fr. Alfonso Buenhombre*. Mejor se vé su época por el remate de la primera parte que dice: *Apud sanctum Martiale in cacumine montium Montissigni finivit hec scriptura anno divini Verbi nati 1496 currente, 29 die mensis decembris*.

Uno de sus capítulos es éste: “Et quid dicendum de crochētis et fuseis. Respondeo quo moderni tales denominationes penitus enervaverunt ab hodierno usu. Et ne simus contrarii nostrismet dictis, qui dicimus quod ultra minimam non est (*no admite nota menor que la mínima*) nos loco crochētarum dicimus minimas nigras. Et quelibet minima alba valet duas nigras, et quelibet nigra valet duas nigras habentes caudam crossatam”. Lo mismo dice respecto de las fusas.

Al fin del segundo tratado *de Musica instrumentali* incluye esta pequeña obrita: “Sequitur Ars pulsandi musicalia instrumenta edita a magistro Ferdinando Castillo, comuniter dicto lo Rahorer, Yspano, nunc vivo, et civi pulcherrime civitaris Barchinone anno salutis eterne 1497, 25 die augusti”. En el prólogo dice: “Est quidam Yspanus in civitate Barchinone in Cathalonia, vocatus magister Ferdinando Castillo, qui comuniter dicitur *lo Rahorer (cuchillero)* propter suam artem cothidianam..... Sed iste magister Fer. possuit istam suam artem in vulgari, quod non ubique est idem, et quia latinum est comunius ydioma, ego pono in latino”. Cita luego a sus discípulos Vicente Symó, presbítero, Rector de *Gasserandis, dioc. Gerund.*, *fratrem Febrer*, y a un hijo del maestro, llamado *Juanot*, que dice escedió a su padre. Dos o tres veces más llama *Hispano* a dicho Castillo, añadiendo que es ciudadano de Barcelona, por donde congeturo que era natural de Castilla.

Otro tratadito añade, que copiaré entero, y es éste: “Sequitur ars de pulsacione lambuti, et aliorum similorum instrumentorum inventa a Fulan mauro regni Granate.

Mirum est ut dona Sancti Spiritus ipsis infidelibus infundantur. Ea propter hoc dico quoniam quidam Fulan nomine, maurus de regno Granate apud Yspanias inter Yspanos cytharistas laude dignus, per pulsatus spiritu sciencie invenit artem dandam hiis qui diligunt pulsare lambutum, cytharam, violam et hiis similia instrumenta. Et dicit dictus Fulan quod postquam bonus cytharista grupaverit suum instrumentum per bonam artem, attendendum est ibi sunt semythonia in ipso instrumento. Est eciam attendendum ubi sunt semythonia in cantilena ponenda in ipso instrumento. Et pont tali modo cantilenam in instrumento, quod semythonia cantilene respondeant semythoniis instrumenti; alian autem in vanum laborat. Dicit denique dictus Fulan, quod omnis punctus qui fit sine positione alicuius digitorum in grupis, est Alif in eorum littera, quod in nostra sonat A. Alphabetum ipsorum maurorum ego ponam per ordine; verum ipsi mauri incipiunt in manu dextra, et tendunt versus sinistram. Nos vero latini cum grecis é contra, quoniam incipimus in sinistra, et finimus in dextra. *Sequitur alphabetum ipsorum maurorum...*

Primus grupus post Alif in ipso instrumento est semithonium. Secundus grupus in instrumento respondet ipsi Alif per thonum. Tercius grupus in instrumento respondet ipsi Alif cum thono et semythono. Quartus grupus debet correspondere ipsi Alif per duos thonos. Quintus grupus respondet ipsi Alif per duos thonos cum semythono, et sic faciunt dyathessaron. Sextus grupus dixat ab Alif per tres thonos, et sic facius trithonium. Septimus grupus respondet ipsi Alif per tres thonos cum uno semythono, et faciunt dyapentam. Tu vero David (*loquitur Michaelis de Castellani monachus ad Davidem monachum*) ponet alia plura; ego enim tedio aquarum multarum (que me scribere non permittunt) fessus sum.

Omnia ista de pulsacione lambuti ego habui a fratre Jacobo Salvá, ordinis Praedicatorum, filio den Bernoy (vel Banoy) de Linariis, dioch. Barchin. Qui caritate devictus revelavit michi ista. Deus sit sibi merces. Amen”<sup>14</sup>.

Como puede verse, el epígrafe atribuye el tratado *De musica cantuali* al fraile Michaelis Castelani (o Michael de Castellanis), que lo habría transmitido a su compañero David de Natho, fraile en el monasterio benedictino de Mas d’Azil, en la antigua diócesis de Rieux<sup>15</sup>, provincia de Toulouse. La copia, fechada el 29 de diciembre de 1496, se realizó en el monasterio de Sant Marçal de Montis Signi, denominación antigua de Montsegny. Del extracto del padre Villanueva se deduce que la primera parte del *De musica cantuali* contenía al menos un capítulo dedicado al canto de órgano, donde se discute denominación y uso de las *fusae*. Si tomamos en consideración el título de la obra, con reminiscencias de la triple división boeciana de la música, a esa parte dedicada al canto de órgano debería seguir un tratado de música instrumental y, probablemente, otro de música mundana, especulativa o “celeste”.

Aunque no hay más noticias sobre Michael de Castellanis ni sobre su tratado *De musica cantuali*, hay que admitir que su obra debía de ser suficientemente conocida a finales del siglo XV, ya que aparece citada, junto a otras autoridades musicales, por Domingo Marcos Durán tanto en su *Lux bella* de 1492 como en el *Comento sobre lux bella* de 1498<sup>16</sup>. En 1549, fray Juan Bermudo volverá a traer a colación a “Michael” en el *Libro primero de la declaración de instrumentos musicales* a propósito del mismo problema tratado por Marcos Durán, las “Reglas para cantar por b[emol]... si 4ª y 5ª immediate se sucedieren”<sup>17</sup>. La coincidencia de la cita y el hecho de que en la *Declaración* se cite con cierta profusión la obra de Domingo Marcos Durán hacen sospechar, más bien, en el uso de una cita indirecta por parte de fray Juan Bermudo a partir de *Lux bella*. Sea como fuere, no ha sido posible hasta el momento identificar con precisión ni a Michael de Castellanis ni a su obra en el contexto de la teoría musical del siglo XV.

Yendo ya adonde nos interesa, parece que el *Ars pulsandi musicalia instrumenta* se insertaba, quizás como un añadido, al final de la segunda parte de la copia del *De musica cantuali*, es decir, al final del tratado de música instrumental. Su autor parece haber sido un tal Fernando (o Fernand) Castillo, al que se denomina “Ispano”, esto es, probablemente castellano, residente en Barcelona, “nunc vivo”, y conocido como “lo Rahorer, propter suam artem cothidianam”. En el texto se citaba, al parecer, a algunos de sus discípulos: su hijo Juanot, fray Febrer y Vicente Simó, presbítero, párroco de Gasserans (Girona).

<sup>14</sup> VILLANUEVA, Jaime: *Viage literario a las iglesias de España*, vol. XIV,... p. 175-8.

<sup>15</sup> Villanueva transcribe primero “Rutensis” y, poco más abajo, “Rivensis”. También transcribe “Mansiazillis” en lugar, probablemente, de “Mansiarilis”. Los datos son, sin embargo, inequívocos en cuanto a la localización histórica de este monasterio. Puede verse al respecto, entre otras fuentes [http://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_Benedictine\\_monasteries\\_in\\_France](http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Benedictine_monasteries_in_France) (acceso agosto 2013)

<sup>16</sup> MARCOS DURÁN, Domingo: *Lux bella*, Sevilla, Cuatro alemanes compañeros, 1492, [fol. 4]; MARCOS DURÁN, Domingo: *Comento sobre Lux bella*, Salamanca, 1498, [fol. 36v].

<sup>17</sup> BERMUDO, fray Juan: *Libro primero de la declaración de instrumentos*, Osuna, 1549, Para saber quando avemos de cantar por bemol, fol. 83v y ss. Citado por STEVENSON, Robert: *Juan Bermudo*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1960, p. 33. Sin embargo, la cita a la autoridad de Michael escapa a OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma: *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo*, Kassel, Reichemberger, 2000, especialmente por lo que respecta al capítulo II.

De lo dicho en el prólogo se deduce que la obra de Fernando Castillo estaba escrita en lengua vulgar, traduciéndose aquí al latín. La expresión “edita a magistro Ferdinando Castillo” parece indicar que la fuente de referencia era un impreso. La fecha que se da, 25 de agosto de 1497, correspondería, más bien, a la copia del texto latino inserta en *De musica cantuali*, por lo que tal impreso podría haber salido de prensas barcelonesas en algún momento entre 1474, fecha de la introducción de la imprenta en la ciudad, y 1497, fecha de la copia de la librería de los capuchinos de Gerona<sup>18</sup>.

Nada hay en el texto transmitido por Villanueva que pueda inducir a pensar que el *Ars pulsandi musicalia instrumenta* estuviese dedicado al clavicordio, como estimó Kastner<sup>19</sup>. En todo caso, tal deducción debe apoyarse en la forma verbal “pulsandi”, que no excluye desde luego a la tecla, pero tampoco al harpa. El hecho cierto es que el tratado concluía con un capítulo dedicado específicamente al arte de tañer el laúd y similares, el *Ars de pulsacione lambuti*. Teniendo esto en cuenta, se puede aventurar que el *Ars pulsandi musicalia instrumenta* constituía una suerte de precedente de la terna hispana “tecla, harpa y vihuela”, quizá con algo de la orientación pedagógica que se encontrará poco más tarde en impresos pioneros como la *Musica getutscht* de Sebastian Virdung de 1511<sup>20</sup>.

Finalmente, cabe considerar el texto del *Ars de pulsacione lambuti et aliorum similium instrumentorum* como el testimonio más temprano del uso de la tablatura para instrumentos de cuerda pulsada en España<sup>21</sup>. Con toda claridad, la copia de Villanueva describe la designación de las cuerdas al aire como Alif, primer letra del alfabeto árabe, pero, por desgracia, el padre Villanueva no acierta a representarnos los caracteres del resto de cifras en su texto. Cabe deducir, a pesar de todo, que la cifra inventada por el moro de Granada “Fulán” habría seguido quizá la secuencia del alfabeto árabe (o alifato) en la designación de los trastes primero a sexto. Ésta será, al menos, la disposición alfabética, aunque con caracteres latinos, que encontraremos en los ejemplos de tablatura alfabética para láud más antiguos que se hayan conservado, como es el caso del manuscrito de finales del siglo XV conservado en la Biblioteca Oliveriana de Pesaro<sup>22</sup> o el de Bonifacius Ammerbach de 1522<sup>23</sup>, junto a los impresos de Vorsteman (*Livre plaisant et tres utile*) y Pierre Attaignant (*Tres breve et familiere introduction*), ambos de 1529<sup>24</sup>.

<sup>18</sup> Para un panorama del mundo del libro en Barcelona en este periodo, especialmente, MADURELL, José María: *Documentos para la historia de la imprenta y librería en Barcelona, 1474-1553*, Barcelona, Gremios de editores, de libreros y de maestros impresores, 1955; IGLESIAS i FONSECA, J. Antoni: *Llibres y lectors a la Barcelona del s. XV. Les biblioteques de clergues, juristes, metges, i altres ciutadans a través de la documentació notarial (anys 1396-1473)*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 1996.

<sup>19</sup> KASTNER, Macario Santiago: *Antonio y Hernando de Cabezón...*, p. 71.

<sup>20</sup> VIRDUNG, Sebastian: *Musica getutscht*, Michael Furter, Basel, 1511. Ed. facsímil de Klaus Wolgastg Niemöller, Bärenreiter, Kassel, 1970, pero que se dedica a la tecla, al laúd y a la flauta. Sobre la obra de Virdung, véase también cuanto se dice en el capítulo *Livre plaisant*.

<sup>21</sup> Robert Stevenson llega más lejos en esto cuando afirma: “The Spanish Moslems invented guitar tablature. This claim is founded on a passage from a 1496-1497 manuscript preserved in a Gerona convento, which ascribes to a “certain Moor” in the Kingdom of Granada the invention of an alphabetic system designating finger-position”. STEVENSON, Robert: *Spanish Music in the Age of Columbus*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1964, p. 24.

<sup>22</sup> Pesaro, Biblioteca Oliveriana (I-PESo), signatura 1144 (olim 1193).

<sup>23</sup> Basel, Öffentliche Bibliothek der Universität (CH-Bu), signatura Ms. F.IX.56.

<sup>24</sup> Véase parte III, *Livre plaisant*.



Queda en la incógnita, no obstante, tanto la identidad de aquel moro de Granada “Fulan” (fulano) al que se refería el manuscrito como el tiempo en el que vivió. Lo que sí nos dice el texto es que el moro habría comunicado su arte a Jacobo Salvá, monje dominico de Barcelona, quien, a su vez, lo comunicó a Fernando Castillo, autor del *Ars pulsandi musicalia instrumenta* en el que el *Ars de pulsacione lambuti* se inserta<sup>25</sup>. De aquí cabe inferir que el tal Fernando Castillo hubiese sido más bien, además de cuchillero, tañedor de laúd. Pero su nombre no aparece en ninguno de los documentos hasta hoy conocidos del entono musical de Barcelona y Gerona de los siglos XV y XVI, como tampoco aparece el de sus discípulos ni el del dominico Jacobo Salvá<sup>26</sup>. Queda la duda, no obstante, de si este Fernando Castillo pudiera tener relación con el Fernando (o Hernando) del Castillo que en 1511 imprimió en Valencia el *Cancionero general de muchos y diversos autores*<sup>27</sup>. A partir de este punto, cualquier otra conclusión sobre el contenido del *Ars pulsandi* es mera conjetura.

### III.- Un libro de García de Baeza (1535)

En la actas capitulares de la catedral de Palencia del 22 de mayo de 1535 se cita este volumen del siguiente modo:

<sup>25</sup> El proceso de transmisión y la cronología de los hechos son interpretados de manera diferente, que no comparto, en REY, Pepe: “Laúd”, *DMEH*, 6, p. 782-91: “Se sabe, por ejemplo, [...] que hacia 1496 un moro de Granada, “de nombre Fulan, digno de alabanza entre los guitarristas hispanos” según el manuscrito que copia su pequeño tratado, enseñó el arte de tañer el laúd a Jacobo Salvá, monje dominico barcelonés, que a su vez se lo comunicó al benedictino Miguel de Castellanis y éste a su compañero David de Natho”.

<sup>26</sup> Al menos no aparecen en ANGLÉS, Higinio: “Els cantors i organistes franco-flamencs i alemanys a Catalunya els segles XIV-XVI”, *Scheurleer-Gedenkboek*, La Haya, 1925, p. 49-62; ARAGÓ, Antonio M. y BONASTRE, Francesc: “Capítols per a la construcció d’un orgue a la Seu gironina”, *Annals de l’Institut d’Estudis Gironins*, XXV, 1, 1980, p. 447-58; BALDELLÓ, Francisco: *La música en Barcelona*, Barcelona, 1943; BALDELLÓ, Francisco: “Los órganos de la Basílica Parroquial de Nuestra Señora de los Reyes (Pino) de Barcelona”, *AnM*, IV, 1949, p. 155-79; BALDELLÓ, Francisco: “Organos y organeros en Barcelona (siglos XIII-XIX)”, *AnM*, I, 1946, p. 195-237; BALDELLÓ, Francisco: “La música en la Basílica de Santa María del Mar”, *AnM*, XVII, 1962, 209-41; BALDELLÓ, Francisco: “Organos y organeros en Barcelona (siglos XV-XVI)”, *AnM*, XXI, 1966, p. 131-40; CIVIL, Francisco: “El órgano y los organistas de la catedral de Gerona durante los siglos XIV-XVI”, *AnM*, IX, 1954, p. 217-50; CIVIL, Francisco: “Perspectiva musical de Gerona, de los años 1000 al 1500”, *Annals de l’Institut d’Estudis Gironins*, XXV, 2, 1981, p. 543-72; GREGORI i CIFRÉ, Josep Maria: *La música del Renaixement a la catedral de Barcelona, 1450-1580*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 1986; MADURELL, José María: “Documentos para la historia del órgano en España”, *AnM*, II, 1947, p. 203-16; MADURELL, José María: “Documentos para la historia de los maestros de capilla, infantes de coro, maestros de música”, *AnM*, III, Barcelona, 1948, p. 213-34; MADURELL, José María: “Documentos para la historia de músicos, maestros de danza, instrumentos y libros de música (siglos XIV-XVIII)”, *AnM*, V, 1950; MADURELL, José María: “Documentos para la historia de los maestros de capilla, cantores, organistas, órganos y organeros (siglos XIV-XVIII)”, *AnM*, VI, 1951, p. 205-25; PAVIA SIMÓ, Josep: “Historia del órgano mayor de la Catedral de Barcelona (1538-1952)”, *AnM*, XXXIII-XXXV, 1978-80, p. 81-130; RAMÓN VINYES, Salvador: *Los órganos de la catedral de Tarragona*, Tarragona, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial, 1974 y SOLER PALET, J.: “La música a Santa María del Mar”, *Revista Musical Catalana*, XII, 1918, p. 38.

<sup>27</sup> *Cancionero general de muchos y diversos autores... compilado por Fernando del Castillo*, Valencia, Cristofal Kofman, 1511. Este personaje, que protagonizó diversas aventuras editoriales, debió morir antes de 1535, según [http://es.wikipedia.org/wiki/Hernando\\_del\\_Castillo](http://es.wikipedia.org/wiki/Hernando_del_Castillo) (acceso agosto 2013).

“En dicho día el secretario del cabildo entregó a dicho Sebastián de Villalpando un libro de García de Baeza de órgano, encuadernado en tablas con sus talones y manos, con otro de misas, manuscrito; y otro menor encuadernado en tablas, de Ribaflecha”<sup>28</sup>.

García de Baeza había ganado la plaza de organista en la catedral palentina el 17 de agosto de 1520 “por su mucha habilidad y suficiencia en aquella arte de tañer”<sup>29</sup>. Sebastián de Villalpando era capellán cantor de la misma institución y custodio de los libros de música. No puede descartarse por esta mención que el libro de García de Baeza fuese un impreso, pero no está claro que se tratara de una colección de música para tañer. Quizá la expresión “de órgano” se refiere, más bien, a una colección de “canto de órgano”. Por desgracia, no hay más información sobre esta fuente.

No obstante, Kastner atribuyó, en base a débiles argumentos, tres tintos del *Libro de cifra nueva* a García de Baeza, aunque no los vinculó al volumen citado en las actas de Palencia<sup>30</sup>.

#### **IV.- Los libros sexto y séptimo de la *Declaración de instrumentos musicales* de fray Juan Bermudo (post 1555)**

La edición de 1555 de la *Declaración de instrumentos musicales* de fray Juan Bermudo está dividida en cinco libros. No obstante, el autor hace alusión a otros dos libros, el sexto y séptimo, que dejaron de imprimirse por la carestía del papel. Ambos libros debían avanzar en aspectos ya esbozados en los libros precedentes, incluyendo aspectos de la notación en cifra para los nuevos instrumentos.

La importancia de estos volúmenes resulta capital para la comprensión del alcance de la integridad de los escritos del teórico ecijano. Por esta razón, se aborda en el capítulo correspondiente a fray Juan Bermudo de la parte III una reconstrucción del contenido de estos libros, desgraciadamente perdidos.

#### **V.- Otros seis libros de Luis Venegas de Henestrosa (1557)**

El proyecto editorial de Luis Venegas de Henestrosa cambió de orientación en varias ocasiones<sup>31</sup>. Según el *Prólogo y argumento* del *Libro de cifra nueva* de 1557, su intención inicial era publicar tres libros, respectivamente, de vísperas, de maitines y de misas:

<sup>28</sup> Citado ya en KASTNER, Macario Santiago: “Palencia, encrucijada de los organistas españoles del siglo XVI”, *AnM*, XIV, 1959, p. 115-64.

<sup>29</sup> KASTNER, Macario Santiago: “Palencia, encrucijada de los organistas españoles del siglo XVI...; KASTNER, Macario Santiago: *Antonio und Hernando de Cabezón: eine Chronik dargestellt am Leben zweier Generationen von Organisten*, Tutzing, Hans Schneider, 1977 y KASTNER, Macario Santiago: *Antonio de Cabezón*, traducción y prólogo de Antonio Baciero, Editorial Dossos, Burgos, 2000, p. 116.

<sup>30</sup> KASTNER, Macario Santiago: “Palencia, encrucijada de los organistas españoles del siglo XVI”..., volviendo sobre la cuestión en KASTNER, Macario Santiago: “I. Orígenes y evolución del tiento para instrumentos de tecla. II. Interpretación de la música hispánica para tecla de los siglos XVI y XVII”, *AnM*, XXVIII-XXIX, 1973-1974, pg. 11-154. También, KASTNER, Macario Santiago: *Antonio de Cabezón*, traducción y prólogo de Antonio Baciero..., p. 120. Para una actualización de datos sobre García de Baeza, véase el artículo correspondiente en *DMEH*. Sobre la cuestión de esta atribución, véase también parte III, Venegas, apartado II.3.2.

<sup>31</sup> Sobre esta cuestión, parte III, Venegas, apartados II.2 y II.3.

“[...] me pareció publicar esta manera de cantar y tañer, recogiendo muchas obras de diversos autores, assí de tecla como de vihuela, y componedores, de los quales tenía escogidas y cifradas tantas obras, que para que cupiessen, las repartía en este orden, el qual diré, por si a alguno agradare. Yvan tres diferencias de vísperas, unas para las fiestas de nuestro señor, y otras para las de la virgen su madre, y otras para los santos. En el libro de los maitines, también yvan tres diferencias de maytines, y en el libro de las tres maneras de missas, se ponían introytos, graduales, alleluyas, offertorios, conmendones de las fiestas de nuestro salvador, y de nuestra señora, y de algunos santos tres voces de contrapunto sobre canto llano fáciles, para que se tañessen y cantassen de improvisso en la missa, diziendo la letra por el canto llano una buena voz. Poníanse también motetes después de cada offertorio conforme a la fiesta”<sup>32</sup>.

Así, el material quedaba organizado en cuanto a su funcionalidad litúrgica en tres partes, cada una subdividida a su vez en tres secciones. Sin embargo, este plan sería modificado más tarde, adoptando una agrupación más bien por géneros:

“El repartimiento que lleva agora, es siete libros en dos cuerpos. Lo que se contiene en el primero (que es el que sale agora a luz) en su tabla se verá. Los otros seys, son de obras muy escogidas y excelentes, que aunque están hechos, no saldrán, hasta ver el provecho que haze el primero. Van los que quedan en este orden. El segundo lleva entradas de versos, y himnos, y tientos. El tercero contiene hymnos de maytines, y ensaladas y villancicos, y chançonetas. El quarto missas. El quinto es de obras a siete y a ocho, y a diez y a doze, y a catorze de Criquillon y Phinot, y de otros graves componedores. El sexto es de canciones, a quatro, y a cinco, y a seys. El séptimo, es de diferentes obras glosadas, y cosas para discantar”<sup>33</sup>.

Queda claro que, en esta nueva distribución, las obras se repartían en “siete libros en dos cuerpos”, es decir, en dos volúmenes con siete divisiones internas dedicadas a diferentes géneros de música. Como cada página del volumen del *Libro de cifra nueva* de 1557 lleva como encabezamiento “Primer libro / De cifra nueva”, cabe deducir que, en efecto, lo publicado constituye sólo una parte de lo que estaba preparado para ser impreso. No obstante, en mi opinión, los otros seis libros conformarían un solo volumen, el segundo “cuerpo” de la edición, con música agrupada por géneros, a imitación de los libros de vihuela.

Por desgracia, no hay más noticias sobre ese volumen, del que se desconoce si llegó a imprimirse. En cualquier caso, tampoco hay mención alguna a estos libros en el testamento de Luis Venegas de Henestrosa<sup>34</sup>.

## VI.- Un *Arte de escrever por cifra* de Gregorio Silvestre (ca. 1560)

Gregorio Silvestre Rodríguez de Mesa había nacido en Lisboa el 31 de diciembre de 1520. Su padre, Juan Rodríguez, médico del rey Juan II de Portugal, vino a Castilla acompañando a la infanta Isabel en 1526, con motivo de su matrimonio en Sevilla con el emperador Carlos. Gregorio Silvestre entró al servicio de los condes de Feria 1534. En 1541 ganó la plaza de organista de la catedral de Granada, vacante por renuncia de

<sup>32</sup> VENEGAS DE HENESTROSA, Luis: *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*, Alcalá, Juan de Brocar, 1557, Prólogo y argumento deste libro, s. fol.

<sup>33</sup> VENEGAS DE HENESTROSA, Luis: *Libro de cifra nueva...*, Prólogo y argumento deste libro, s. fol.

<sup>34</sup> El testamento se publicó en JAMBOU, Louis y REYNAUD, François: “Doble enigma en torno a la figura de Luis Venegas de Henestrosa (+1570). Su testamento”, *RMS*, VII, 2, 1984, p. 419-30

Pedro de Villada, estando allí hasta su muerte en 1570<sup>35</sup>. Durante el periodo granadino, o incluso antes, Silvestre mantuvo contacto con fray Juan Bermudo, cuyos libros visuró<sup>36</sup>. Gregorio Silvestre es conocido hoy no sólo por su faceta como músico sino, sobre todo, por su producción literaria.

Felipe Pedrell, en el tercer volumen de su *Hispaniae schola musica sacra* de 1895<sup>37</sup>, se refiere ya a un supuesto *Arte de cifra* de Gregorio Silvestre:

“Famoso poeta y músico de la catedral de Granada. Nació en 1520 y murió en 1570. Escribió un *Arte de cifra* para órgano, según se consigna en la *epístola* de Luis de Barahona de Soto que figura en la edición: “Las obras del famoso poeta Gregorio Silvestre (Rodríguez)... Granada, 1599, (Vid. la pg. 331), *Arte de cifra*, que no se sabe hasta ahora, si se publicó o quedó manuscrito”.

A partir de aquí, la hipotética fuente es citada por Anglés<sup>38</sup>, Martín Ocete<sup>39</sup> y otros, hasta llegar a la monografía de Howard Mayer Brown de 1965<sup>40</sup>, quien le asigna la referencia [156?]<sub>5</sub>, bajo el título *Libro de cifra para tecla* y considerándolo perdido. Siguiendo a Brown, la fuente es también citada como perdida en el *NGD*<sup>41</sup>.

Entre los autores más recientes que se refieren al impreso, cabe citar a Bernardette Nelson, quien especula incluso sobre el tipo de cifra que pudo utilizar Gregorio Silvestre, debatiéndose entre la cifra lisboea de Gonzalo de Baena, la cifra de Bermudo o la cifra nueva de Venegas de Henestrosa<sup>42</sup>.

En realidad, basta acudir a la fuente original citada por Pedrell para darse cuenta de que la cifra en cuestión nada tiene que ver con el órgano ni con la tecla. Esa fuente no es otra que la *Biblioteca Lusitana* de Barbosa Machado, en su tomo II, páginas 419 y 420<sup>43</sup>. Allí se escribe a propósito de la cifra de Silvestre:

“*Arte de escrever por cifra*, M.S.

Desta obra faz menção o seu amigo Luiz de Barahona na carta, que lhe escreveo.

Ay outra sciencia antiga en que se escreve  
Occultas cosas de secreto dignas  
De dò provechos grandes se recibe

<sup>35</sup> LÓPEZ-CALO, José: *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*, Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1963, p. 199ss.

<sup>36</sup> Sobre este aspecto, véase parte III, Bermudo, I.

<sup>37</sup> PEDRELL, Felipe: *Hispaniae Schola Musica Sacra. Opera Varia*, Barcelona, Juan Bautista Pujol, vol. 3, 1895, p. IV y V, nota 2.

<sup>38</sup> ANGLÉS, Higinio: “Orgelmusik der Schola Hispanica von XV. bis XVII. Jahrhundert”, *Peter Wagner-Festschrift*, Leipzig, 1926, p. 227-31.

<sup>39</sup> MARTÍN OCETE, Antonio: *Gregorio silvestre: estudio biográfico y crítico*, Granada, Facultad de Letras, 1939.

<sup>40</sup> BROWN, Howard Mayer: *Instrumental music printed before 1600. A bibliography*, Cambridge, Harvard University Press, 1965 (3ª ed., 1979), p. 243.

<sup>41</sup> “Sources of keyboard music to 1600”, (v) Spain and Portugal, *NGD*, vol. 17, p. 731.

<sup>42</sup> NELSON, Bernadette: “Music treatises and *Artes para tanger* in Portugal before the 18th century: an overview”, en *Tratados de Arte em Portugal*, Rafael Moreira y Ana Duarte Rodrigues (coord.), Lisboa, Scribe, Produções Culturais Lda., 2011, p. 197-222.

<sup>43</sup> BARBOSA MACHADO, Diego: *Bibliotheca lusitana historica, critica e cronologica, na qual se comprehende a noticia dos authores portuguezes, e das obras, que compuserão desde o tempo da promulgação da Ley da Graça até o tempo prezente*, 4 vol., Lisboa, 1741-1759.

La qual de cifras consta clandestinas  
De quien formaste arte, que es bastante  
A declarar las hojas Sybillinas  
Tan clara tan sutil, tão elegante  
Que os prueba por primeiro, y sin segundo  
En los de atras, de aora, e de adelante”.

Como puede verse, el mismo Barbosa Machado ya indica que se trata de un manuscrito y da el título de *Arte de escrever por cifra*. Por su parte, la carta de Luis de Barahona que cita Barbosa, impresa en una recopilación de obras literarias de Silvestre aparecida en Granada en 1599, deja claro que se trataba más bien de un arte sobre códigos secretos o enigmas y no de una fuente musical, ya que continúa así donde Barbosa Machado lo deja:

En ella revocastes del profundo  
la obscura exposición de los Enimas  
que hizo a Edipo, clara en todo el mundo<sup>44</sup>.

Como puede comprobarse, no hay ni una sola alusión musical en el texto aducido por Barbosa Machado. De este modo, hay que lamentar que una cadena de citaciones a partir de la interpretación errónea de este texto haya propiciado la atribución a Gregorio Silvestre de un libro de música en cifra que, al parecer, nunca existió.

## VII.- Unas cifras para harpa de Francisco Martínez (ca. 1563)

En el volumen de la *Declaración de instrumentos musicales* de fray Juan Bermudo conservado actualmente en la Biblioteca del Congreso de Washington<sup>45</sup>, aparecen algunas notas marginales citadas por Robert Stevenson ya en 1960:

“No abía llegado a noticia deste padre que Martínez músico de la prinzeza abía hecho arpas con más cumplimiento de cuerdas [ni sabía que] en Flandes abía harpas de tres órdenes ni abía entendido que abía Martínez hecho cifra<sup>46</sup>”.

Este Martínez debería ser, según Cristina Bordas, Francisco Martínez, músico de harpa que en 1563 estaba al servicio de la princesa Juana, hermana de Felipe II, y a quien se atribuye el invento del harpa de dos órdenes<sup>47</sup>.

La nota marginal no sólo expresa, en mi opinión, que Martínez había compuesto música en cifra sino, más bien, que había inventado un género de cifras para el harpa de dos órdenes. Lamentablemente, no queda el menor rastro ni de una cosa ni de la otra.

<sup>44</sup> *Las obras del famoso poeta Gregorio Silvestre, recopiladas por diligencia de sus erederos y corregidas conforme a sus más verdaderos originales*, Granada, Sebastián de Mena, 1599, Epístola de Luys Barahona de Soto, a Gregorio Sylvestre, p. 331ss.

<sup>45</sup> Washington, Library of the Congress (US:Wc), signatura ML171.B52 Case.

<sup>46</sup> STEVENSON, Robert: *Juan Bermudo*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1960, p. 58.

<sup>47</sup> BORDAS, Cristina: “Origen y evolución del arpa de dos órdenes”, *NASS*, V, 2, 1989, p. 85-117.

### VIII.- *Tentos de orgão* de Petro Villa doctor (ca. 1570)

La mención a esta fuente se encuentra en la *Primeira parte do index da livraria de musica de el rei D. João IV*, publicada en Lisboa en 1649<sup>48</sup>. En el caixão 16, número 443 se anota: “*Tentos de Orgão* de Petro Villa Doctor”. Puesto que no se especifica “escritos de mão”, cabe suponer que se trataba de un impreso. Tampoco se indica que fuese en cifra.

Generalmente se identifica a este Pedro Villa con Pere Alberch i Ferrament, llamado Pere Vila, nacido en Vic en 1512. Ocupó el puesto de organista de la catedral de Barcelona desde 1536 y fue alabado como excelente tañedor en la *Declaración de instrumentos musicales* de fray Juan Bermudo. Publicó en Barcelona dos colecciones de madrigales en 1560 y 1561<sup>49</sup> y murió en esta ciudad en 1582<sup>50</sup>.

Se le atribuyen dos tientos que aparecen bajo el nombre de Vila en el *Libro de cifra nueva* de Luis Venegas de Henestrosa. Se desconoce si estas dos piezas procedían o no de esta edición.

No obstante, Samuel Rubio considera, en el segundo volumen de la *Historia de la música española* de 1983<sup>51</sup>, que carece de fundamento la atribución que hizo Higinio Anglés de este libro de tientos a Pere Alberch Vila<sup>52</sup>, aunque no aporta ninguna justificación.

### IX.- Los libros de cifra de los ministriles del marqués de Santa Cruz (1581)

Un pasaje de *La entrada que en el reino de Portugal hizo la SCRM de don Phelipe* de Isidro Velázquez (Lisboa, 1581) constituye un extraordinario testimonio de la utilización de la cifra por parte de ministriles. Merece la pena copiarlo aquí completo, pues es rico en información de contexto:

“Viernes 12 de junio [de 1581], a la ora de mediodía, hizieron sombra por las olas del agua, onze galeras, que venían costeano la ribera del Tajo, saliendo de Lisboa, para que se embarcasse su magestad, y corte, que el marqués de Santa Cruz traya, biniendo en la capitana, a quien seguían las diez, en toda orden de buena navegación compartidas, que su poco número hazía que de lexos se juzgasse ser en mucha más cantidad, y llegado a la ribera, hizieron la acostumbra y devida salva, reconociendo estar a vista de su rey, gozo grande, assí para forzados, que tanto lo dessean para su remedio, quanto por los officiales della por su premio, publicándolo su mucha y bien ordenada música, tocando en la capitana sus clarines, a que respondían las demás galeras, y luego los ministriles altos, tres ternos de turcos forçados, estremados músicos en diferentes instrumentos de música de chirimías, sacabuche, baxón, corneta, dulçayna, y flauta, viniendo reparados de muchos libros de cifra, y en ellos apuntados

<sup>48</sup> *Primeira parte do index da livraria de musica de el rei D. João IV*, Lisboa, 1649. Ed. facsímil, Lisboa, Academia Portuguesa da Historia, 1967, p. 108.

<sup>49</sup> VILA, Pere (Alberch i Ferrament): *Odarum spiritualium musico, et per eleganti, concentu compositarum... Liber secundus*, Barcelona, Jacobo Cartey, 1560 y VILA, Pere (Alberch i Ferrament): *Odarum (quas vulgo madrigales appellamus) diversis linguis decantatarum harmonica, nova & excellenti modulatione compositarum. Liber primus*, Barcelona, Jacobo Cartey, 1561.

<sup>50</sup> Sobre Vila, parte III, Venegas, apartado II.3.2.

<sup>51</sup> RUBIO, Samuel: *Historia de la música española*, vol. 2, Madrid, Alianza Música, 1983, p. 155.

<sup>52</sup> *La música en la Corte de Carlos V, con la transcripción del “Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela” de Luys Venegas de Henestrosa*, ed. Higinio Anglés, Barcelona, CSIC, 1944, vol. 1, p. 173.

villanescas, motetes y otras diferencias, no olvidando las cantigas, a la usança desde reyno, todo en modernas, buenas y sonoras sonadas, cuya armonía en su tocar, levanta los spíritus a la celestial contemplación, con la consideración de ser este arte, imitación del angélico, aunque aquí lo usen los contrarios, a lo menos en la apariencia, y en ser turcos”<sup>53</sup>.

Como se deduce del texto, se trataba de ministriles turcos cautivos que tocan sus instrumentos desde las galeras de don Álvaro de Bazán, marqués de Santa Cruz, saludando al rey Felipe II en la ribera del Tajo en Lisboa. Usan libros de música en cifra que contienen “villanescas, motetes y otras diferencias”, además de “cantigas, a la usança desde reyno”.

La sugerencia de Hernando de Cabezón para la utilización de las *Obras de música* de 1578 por parte de los ministriles apenas es tan concluyente:

“También se podrán aprovechar de este libro los curiosos ministriles, en ver invenciones de glosas tratadas con verdad sobre lo compuesto, y ver la licencia que tiene cada voz, sin perjuizio de las otras partes, y esto toparán en muchos motetes, canciones y fabordones que ellos tañen, que con poca dificultad podrán sacar desta cifra en canto de órgano”<sup>54</sup>.

Como se desprende del texto de Hernando, la utilización del libro por los ministriles estaría sujeta a un proceso de copia de la cifra en canto de órgano, esto es, a su transcripción en la notación habitualmente utilizada por los instrumentistas<sup>55</sup>. Ni siquiera el ejemplo en cifra del manuscrito de Segovia puede ser considerado una prueba de la utilización de la cifra por parte de los ministriles tan concluyente como el testimonio de Isidro Velázquez<sup>56</sup>.

En cualquier caso, resulta muy sugerente pensar que esos tañedores turcos usaban la cifra simplemente porque no sabían leer el canto de órgano, notación ajena a su tradición musical. Por las mismas fechas, se sabe que también el duque de Medina Sidonia poseía ministriles esclavos<sup>57</sup> pero, por desgracia, no hay más datos sobre las posibles fuentes musicales que utilizaran.

## X.- Unas copias en tablatura de Isaac Bertout (1590-91)

Isaac Bertout (Bertú) fue puntador de la Real Capilla en el periodo 1580-1598. De su actividad como copista se conservan varios registros de cuentas, con indicación precisa

<sup>53</sup> VELÁZQUEZ, Isidro: *La entrada que en el reino de Portugal hizo la SCRM de don Phelipe*, [Lisboa], Manuel de Lyra, [1581], fol. 112v. Citado parcialmente en ROBLEDÓ ESTAIRE, Luis: “La música en la Casa del Rey”, en *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, Madrid, Patrimonio Musical Español, Fundación Caja Madrid, Alpuerto, 2000, p. 99-193, a partir de BOUZA, Fernando: *Cartas de Felipe II a sus hijas*, Madrid, Akal, 1998, p. 51. También, REY, Pepe: “Apuntes sobre música naval y náutica”, en *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (ed.), Madrid, ICCMU, 2004, p. 95-139, que trae un excelente estudio sobre este desconocido aspecto de la práctica musical.

<sup>54</sup> CABEZÓN, Antonio de: *Obras de música para tecla, harpa y vihuela*, Declaración de la cifra, s. fol.

<sup>55</sup> Sobre la cuestión, parte III, Cabezón, apartado II.

<sup>56</sup> Archivo Catedral de Segovia, Libro de polifonía nº 6 (fol. 140v). Véase parte III, Segovia, apartado II.

<sup>57</sup> Según GÓMEZ FERNÁNDEZ, Lucía: “El mecenazgo musical de la Casa de Medina Sidonia y el Nuevo Mundo en el siglo XVI”, en *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, María Gembero Ustároz y Emilio Ros-Fábregas (coord.), Granada, Universidad de Granada, 2007, p. 59-68.

de las obras copiadas<sup>58</sup>, lo que constituye un valioso documento para el estudio del repertorio de la institución a finales del siglo XVI.

Según la cuenta del tercio postrero de 1590, Bertú copió, entre otras cosas, el villancico a ocho voces *En ora buena* con su copla a cuatro, por precio de 8 y 4 reales respectivamente. Además, hizo otra copia de uno de los coros del estribillo o de la copla, a 4 voces, “en tablatura”, por precio de 3 reales.

De modo semejante, copió el motete *Hodie Christus natus est* a once, por 11 reales, “y tres partes en tablatura para tañer al órgano”, quizás correspondientes al coro primero, que costaron otros 3 reales.

El villancio *Divino sol de justicia* a 12 voces costó 12 reales, añadiendo otra copia a 3 “para tañer el órgano”, por precio de 2 reales. Mientras, *Del cielo le vienes* a seis se pagó a 6 reales para el estribillo y a 4 para la copla a cuatro voces. La misma copla se copió por otros 2 reales “para tañer al órgano”.

En las cuentas del tercio postrero de 1591, hay otros dos apuntes parecidos:

“Item e escrito un motete a cinco voces *Ave Virgo sanctissima* de Guerrero para tañer el órgano en tres hojas, 3 reales [...]”.

Item aver escrito un *Magnificat* a doce voces de maestro Phelipe Rogier, las ocho partes en notas medianas, y quatro partes para tañer el órgano, cinco hojas y quatro partes en en puncto quadrado grande, cinco pliegos para los menestres, 22 reales”.

Como puede verse, se trata de ejemplos de la utilización del órgano en el acompañamiento de la polifonía vocal, quizá para sustituir o apoyar al coro primero, tal como más tarde se verá en la edición de Tomás Luis de Victoria de sus *Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi, et alia quam plurima* aparecidas en Madrid en 1600<sup>59</sup>.

Dos de los apuntes señalan que el formato de copia es “tablatura” o “tablatura”. El uso de este término resulta excepcional en el panorama hispano<sup>60</sup>. Aquí, tal vez se explica por la procedencia flamenca de Bertout o del teniente de la capilla que firma los asientos, Engleber (Angelberto) Turlur.

No obstante, creo que el término no se refiere aquí a un formato en cifra, como pudiera parecer en primera instancia, ni a un formato de bajo continuo cifrado<sup>61</sup>, sino más propiamente a notación en canto de órgano en partitura (con un pentagrama por voz) o en intabulatura para tecla (con dos sistemas con cinco o más líneas para mano derecha e

<sup>58</sup> Publicadas en Francisco Asenjo Barbieri. *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, ed. Emilio Casares, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, vol. 1, p. 70-7. También *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, Patrimonio Musical Español, Fundación Caja Madrid, Alpuerto, 2000, p. 395-408.

<sup>59</sup> VICTORIA, Tomás Luis de: *Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi, et alia quam plurima, quae partim octonis, alia nonis, alia duodenis vocibus concinuntur*, Madrid, Typographia Regia, 1600. Sobre esta cuestión, CEA GALÁN, Andrés: “Cantar Victoria al órgano. Documentos, música y praxis”, en *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies*, Javier Suárez-Pajares y Manuel del Sol (ed.), Madrid, ICCMU, 2013, p. 307-57.

<sup>60</sup> Sobre la cuestión, véase parte I, apartado I.2.

<sup>61</sup> Disiento, por tanto, de la opinión de Luis Robledo que piensa que el *Magnificat* de Rogier iría “provisto de acompañamiento continuo para el órgano en cifra, es decir, de un *basso seguente*”. ROBLEDÓ ESTAIRÉ, Luis: “La música en la Casa del Rey”...



izquierda), al modo que se utilizaba en el mismo periodo en Flandes. En apoyo de esta hipótesis puede aducirse que, el mismo año de 1591, Isaac Bertout también se ocupó en la copia de unos libros que el organista real Diego del Castillo confeccionaba para uso de los tañedores del monasterio de El Escorial<sup>62</sup>. De las anotaciones pertinentes en las cuentas, se deduce que Bertout copió sólo la parte de canto de órgano, con letra y claves, además de trazar las pautas para la cifra, que sin embargo fue copiada personalmente por Castillo. Esto es indicio, en mi opinión, de que el formato en cifra para teclado no era especialidad del copista Isaac Bertout.

## XI.- Unos libros de Diego del Castillo para El Escorial (1591)

En 1591, el puntador de la Capilla Real Isaac Bertout (Bertú) trabajó en la copia de dos libros de música que el organista real Diego del Castillo preparaba para el servicio de los nuevos órganos del monasterio de El Escorial que habían rematado los organeros Brebos poco antes. Así se recoge en el correspondiente apunte de las cuentas de la Real Capilla:

“Demás de la suma arriba referida, se le an de pasar en quenta y pagar a Isac, tresçientos reales por el tiempo que se ocupó en dos libros que yo he hecho para San Lorenzo el Real, en los quales scribió todo lo ques canto de órgano y letra, y claves, y adereçó el papel, así de cantado como para çifra, que yo scribía, en lo qual le ocupé muchos días. En San Lorenzo, 8 de septiembre, 1591. Diego del Castillo [rubricado]”<sup>63</sup>.

Por el mismo tiempo, Diego del Castillo copió o mandó copiar la *Declaración de los órganos que ay en el Monasterio de St. Lorencio el Real por la qual se da ynstrucción y claridad perpetua, a los afinadores de los secretos, largitorias y reducciones y órdenes de toda la cañutería, y cómo, y en qué lugares están los repartimientos dellas para que los tañedores sepan de qué mixturas deban usar y conozcan los registros como se dirá adelante, y ansi mesmo por dónde se an de tañer los tonos de todos los officiones del año*<sup>64</sup>. Se respondía así a un requerimiento del mismo Castillo hecho en la visura de los órganos del monasterio realizada en septiembre de 1587:

“Demás desto combiene que de todos quatro órganos se haga un libro y distintamente se trate de cada órgano en particular todas las misturas y repartimientos y reduçiones que tiene y todo lo más que fuere posible declarar para que, cuando se ofresca venirlos afinar otros que no los ayan visto, tengan más claridad de lo que an de hazer, mayormente que esta manera de mixturas no se platica mucho en España y así no la saven todos”<sup>65</sup>.

<sup>62</sup> Véase inmediatamente más abajo, apartado XI.

<sup>63</sup> “Anno 1591. El tercio segundo. Lo que gastó para el servicio de la Capilla del Rey, nuestro Señor, Isaac Bertú, apuntador de la diça Capilla, por mandato de García de Loaysa y el Maestro de la Capilla, del año de 1591, del tercio 2º del año de 91, cada pliego en puncto quadrado grande, en papel de marca mayor, dos reales”, publicado en *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos sobre música y músicos españoles...* vol. 1, p. 73. También, *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II...*, p. 401.

<sup>64</sup> Este manuscrito se conserva actualmente en la Real Biblioteca de El Escorial (E:E) con la signatura ms &-III-6. Existe también una copia del mismo, realizada en el siglo XVIII, bajo la signatura Z-IV-3.

<sup>65</sup> “Lo que a Diego del Castillo, capellán y músico de la tecla de Su Magestad le parece deve remediarse en los quatro órganos, que por comisión del padre prior a visto en San Lorenzo el Real, respondiendose a un memorial que su Paternidad le dió firmado de Melchor de Miranda, organista de la santa iglesia de Toledo”, autógrafo firmado el 10 de septiembre de 1587. Publicado en *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos sobre música y músicos españoles...*, vol. 1, p. 136-7.

En esta *Declaración de los órganos que ay en el Monasterio de St. Lorenzo el Real*, se hace también mención expresa en cuatro ocasiones a los libros preparados por Diego del Castillo:

“[...] Abiendo declarado todas las circunstançias deste órgano [grande del choro del prior] será bien declarar por qué tonos anssi de canto de órgano como del canto llano, se an de tañer todas las salmodias de vísperas y completas y maytines y todos los himnos del tiempo y de los santos y del común, y todo lo que es necessario para las missas con la bariedad que causan los dobles, mayores, menores y semidobles pues para esto ay en esta sacta casa dos libros de música de çifra de tecla en que se contienen todas las cossas neçesarias a esto acomodadas a todos los tonos de los órganos así por su natural como açidental, con los quales libros aunque en algún tiempo los religiosos no estén muy adelante en la música la mesma façilidad hallarán en poner los accidentales que los naturales por donde se les escusa mucho trabajo y dificultad que tuvieran aviéndose de conformar al tono, del combento no viniendo por el natural el de algunos órganos” [...].

Porque algunos destos tonos se cantan en diferentes festividades están hechos en los libros versos para ellos, duplicados porque puedan los religiosos usarlos unos en unas fiestas y de los otros en otras, y este mesmo orden se guarda en la psalmodia y en todos los offiçios de la missa los quales se tañen en esta manera [...].

Para los graduales y ofrendas, no ay obligaçión de guardar tono particular y así se podrán tañer los tientos, que dellos queda mucha cantidad en los dos libros de çifra con los quales no solamente servirán para esto pero por ser de música muy artifiçiosa de ingenio y soltura de manos, el religioso que los pusiere, hallará gran bariedad de suerte de música con que pueda perficionarse por ser de las cosas más vien estudiadas que quedan en los libros”.

“[...] Con esta boz humana pareçe maravillosamente, el medio registro de chirumbela del juego bajo, haziendo el mesmo passo que se haze con la boz humana en el medio juego bajo como pareçera en algunos versos que están en el libro [...]”<sup>66</sup>.

De la entrada efectiva de estos libros en la biblioteca del monasterio de El Escorial dan testimonio los registros correspondientes en sus índices. En el *Index Alphabeticus Digestivus Ordine in quo recensentur codices manuscripti latini* aparecen los dos volúmenes de Diego del Castillo, a los que se asigna una nueva signatura:

“Didaci a Castillo Regis Philippi secundi ab instrumentis sacris Primarii Duo Volumina Musicae. Primum instrumentis D. Laurentii accommodatus. VII.P.1 ~~I.O.2~~. Secundus tonos e (ut sic dicam) tentos e motetorum ~~I.O.3~~ VII.P.2.”

La nueva ubicación viene justificada por la incorporación a la colección de otros dos volúmenes semejantes. En la misma entrada, aparece añadido por la mano que incorporó las nuevas signaturas: “item alia duo volum<sup>a</sup> VII P.3.4”<sup>67</sup>. Las nuevas signaturas y la presencia de cuatro volúmenes son confirmadas por una anotación posterior en el mismo índice:

“Diego del Castillo quatro libros de motetes, tonos, y tientos en punto y cifra para los órganos de esta casa Real. VII.P.1.2.3.4.”<sup>68</sup>.

<sup>66</sup> *Declaración de los órganos que ay en el Monasterio de St. Lorenzo el Real*, fol. 10v-11, 14v, 16-16v, 35v

<sup>67</sup> El Escorial, Real Biblioteca (E:E), signatura H-I-5, fol. 24v.

<sup>68</sup> El Escorial, Real Biblioteca (E:E), signatura H-I-5, fol. 129. La entrada siguiente a ésta reza: “Del mismo, declaración de los secretos de los órganos desta casa, IV = 29”, que se refiere, evidentemente a la *Declaración de los órganos...*, ya citada.

Como “quatro libros de música para los órganos” aparecen también en el *Index materialiarum et facultatum* de Lucas de Alaejos, que se comienza a confeccionar en 1603:

“Diº del Castillo músico del Rey d. Philippe sirvió a su Magt. con quatrº libros de música para los órganos, en que se contienen muchos tientos de los diferentes tonos, y para la Magnificat en los dos órganos de casa. Es cosa de estima. Guárdase entre las cosas de precio. Fol. O”<sup>69</sup>.

Sólo otras dos obras del índice de la biblioteca llevaban tal mención<sup>70</sup>. Una de ellas era la colección de 103 dibujos de Francisco de Holanda de las antiguallas romanas, realizados en 1539-40, manuscrito que pasó a manos de Felipe II en 1581-3<sup>71</sup>:

“Manu delineata, de las Antigüedades de Roma i de otras partes de Italia sacó Francisco de Hollanda Portugués CXIII designios con pluma. Es cosa de estima y guárdase entre las cosas preciosas de la librería. Fol. O”<sup>72</sup>.

Este libro de dibujos aparece citado con la misma consideración en otra entrada del mismo índice:

“Antigüedades de Roma. idem. Son designios 113. Libro de mucha estima. Guárdase entre las cosas preciosas de la librería. O”<sup>73</sup>.

Otro de los volúmenes destacados por esa mención especial era otra colección de dibujos, la de Jacome Ligoba:

“Jacome Ligoba veronese pintor del duque de Florencia, sacó 21 designios de varias frutas al natural y algunos pescados. Guárdase con las cosas preciosas. O”<sup>74</sup>.

La precisa ubicación de esas “joyas” no queda del todo clara, pero parece que estaban “in arca que in medio sita est”, expresión que se usa en otros *items*. En cualquier caso, los dos volúmenes originarios de Diego del Castillo ocuparon enseguida el plúteo primero del estante O (signaturas I-O-2 e I-O-3). Los otros dos quizás fueron copias de los primeros, realizadas para el uso cotidiano y, por tanto, depositadas en la librería de música, en el coro o en las tribunas de los órganos.

En cualquier caso, sorprende que los dos libros de Diego del Castillo no compartieran espacio en este estante con ningún otro libro de música sino, más bien, con libros de dibujos, provistos de diseños o iluminaciones, como puede verse por la reconstrucción del plúteo primero que presento en la tabla 1:

<sup>69</sup> El Escorial, Real Biblioteca (E:E), signatura K-I-15, p. 735.

<sup>70</sup> Mi afirmación se basa en el vaciado sistemático de estos índices que realicé en diciembre de 2000 y enero de 2002 con el fin de seguir la pista a la ubicación de los libros de Diego del Castillo. Agradezco a los bibliotecarios de la Real Biblioteca de El Escorial la ayuda prestada durante aquella investigación.

<sup>71</sup> *The Dictionary of Art*, Jan Turner (ed.), Macmillian Publishers Ltd., 1996, vol. 14, p. 659. Véase también TORMO, E.: *Os desenhos das antigualhas que vio Francisco d'Ollanda, pintor português (1539-1540)*, Madrid, 1940. El manuscrito se conserva actualmente en la biblioteca de El Escorial con la signatura 28-I-20.

<sup>72</sup> El Escorial, Real Biblioteca (E:E), signatura K-I-15, p. 766.

<sup>73</sup> El Escorial, Real Biblioteca (E:E), signatura K-I-15, p. 597.

<sup>74</sup> El Escorial, Real Biblioteca (E:E), signatura K-I-15, p. 766.

Tabla 1: Real Biblioteca de El Escorial, reconstrucción del estante I-O		
Sig.orig.	Título	Sig. posterior
I-O-1	Evangelis quatuor literis aureis scripta	III-2-19
I-O-2	<b>Diego del Castillo</b>	VII-P-1
I-O-3	<b>Diego del Castillo</b>	VII-P-2
I-O-4	¿?	¿?
I-O-5	[sin título]	I-B-3
I-O-6	Linajes de España	IV-N-27
I-O-7	[sin título]	-
I-O-8	[sin título]	-
I-O-9	De la disciplina militar e instrucción de cosas de guerra	-
I-O-10	Pedro Apiano. Fundamento y secreto de toda la Geometría y Cosmographía	-
I-O-11	Ephemerides del mismo, que llegan hasta el año 1583	-
I-O-12	Canon General del mismo para describir todo el mundo y sus ciudades por los eclipses de la luna	-
I-O-13	Longitud de la tierra, o declaración del Instrumento llamado Organo cosmográfico para hallar la longitud de la tierra	-
I-O-14	Eiusdem imagines animalorum, avives, serpentium, retilim, hominum et aliozem astixorum	I-L-11
I-O-15-18	Eiusdem historia plantarum tom 4º hac serie	II-L-13.14.15.16
I-O-19	Eiusdem historia animalium	II-L-17
I-O-20	Imagines plantorum	II-L-12
I-O-21	Christophorus Stella Calvete de re militari hispane	VI-P-13
I-O-22	Commentarium de rebus occidentalium regionum	II-L-18
I-O-23	Eiusdem appendix plantam et de cognoscendi plantis ex foliorum figura	II-L-19
I-O-24	Decisiones sive sententiae circa successionem Regneres Corona Aragonia	I-F-5

La inicial consideración de los dos libros como preciosos y su posterior ubicación me hacen pensar que, quizás, estaban también iluminados o presentaban algún tipo de dibujos, como ocurre con la *Declaración de los órganos que ay en el Monasterio de St. Lorenzo el Real*, quizá haciendo juego con ellos.

En algún momento, parece que la incorporación de los dos volúmenes suplementarios a la biblioteca forzó la reubicación de los libros de Diego del Castillo. Los cuatro libros irán a parar al plúteo VII del estante P, volúmenes 1, 2, 3, y 4. Lo curioso de esta ubicación es que eran los únicos libros colocados en el séptimo plúteo de ese estante. Es más, por lo que se sabe, las estanterías de la biblioteca constaban sólo de seis plúteos y sólo otro *item* de la biblioteca ocupaba un lugar semejante. Se trataba de los *Catálogos primeros de esta librería de Sant Lorenzo* (VII.D.1.5.6 y VII.E.1), sin duda ya en completo desuso. Este desplazamiento de los libros de Diego del Castillo es un indicio, en mi opinión, de que tales libros había dejado de tener ya utilidad en la institución.

El índice *Index Alphabetico Digestivus Ordine in quo recensentur codices manuscripti latini* que recoge los libros de Diego del Castillo lleva la siguiente anotación al principio: “Varia manuscripta in sequentibus indicibus contenta igne perierunt anno Domini 1671”<sup>75</sup>. Ciertamente, ese incendio del 7 de junio de 1671 afectó gravemente a

<sup>75</sup> El Escorial, Real Biblioteca (E:E), signatura H-I-5, fol. 1.

la biblioteca de manuscritos. La estantería P, donde estaban los cuatro libros de Diego del Castillo, quedó especialmente afectada<sup>76</sup>.

Los volúmenes no figuran ya en los índices de materias de fray Antonio de San José de 1725-43<sup>77</sup>, realizados cincuenta años después del incendio<sup>78</sup>. Tampoco se encuentran en el *Índice abecedario de los manuscritos... que se reservaron del fatal incendio que padeció este Real Monasterio de San Lorenzo*, conservado en la Biblioteca Nacional<sup>79</sup> ni en inventarios históricos posteriores<sup>80</sup>. Hay que suponer, por tanto, que los libros de Diego del Castillo perecieron pasto de las llamas.

No obstante, a partir de toda la información anterior cabe deducir que los dos libros de Diego del Castillo contenían tanto música para cantar como para tañer, en canto de órgano con texto y en cifra. Isaac Bertout habría copiado sólo lo referente a canto de órgano, con las claves y la letra, además de trazar las pautas para la cifra. Sin embargo, la música en este formato habría sido copiada directamente por Diego del Castillo.

En los dos volúmenes se contenía “mucha cantidad” de tientos “de música muy artificiosa de ingenio y soltura de manos”, repartidos entre los dos volúmenes. Había además versos para todos los oficios y misas del año, en los tonos correspondientes a cada órgano y, presumiblemente, ordenados según la secuencia del año litúrgico. En el caso de versos para himnos usados en festividades de diferente rango, éstos iban duplicados. Además, se hace mención expresa a ciertos versos escritos “en eco” para el registro de *voz humana* alternando con la *churumbela*. Los otros dos libros que se mencionan pudieron ser copias de los anteriores o libros diferentes con contenido semejante.

En función del contenido que se les supone, debieron ser cuatro volúmenes *in folio* de considerable tamaño, algo también justificado por el precio pagado a Isaac Bertout por el trabajo de copia de los dos primeros, 300 reales, teniendo en cuenta que éste cobraba ordinariamente por “cada pliego en punto cuadrado grande, en papel de marca mayor, dos reales, y cada pliego en punto pequeño, un real y medio”<sup>81</sup> y que no se ocupó de la parte de cifra.

<sup>76</sup> He realizado una reconstrucción de la estantería P completa, con el fin de calibrar el alcance del fuego mediante el cotejo de los inventarios anteriores y posteriores.

<sup>77</sup> El Escorial, Real Biblioteca (E:E), signatura M<sup>a</sup> 22-I-2 y M<sup>a</sup> 22-I-6. En éste, los libros de música se relacionan en las páginas 249-51.

<sup>78</sup> Al parecer, los libros que sobrevivieron al incendio de 1671 quedaron hacinados en la sala de manuscritos por espacio de medio siglo. Para una historia de la biblioteca, DE ANDRÉS, Gregorio, *La Biblioteca de El Escorial*, Madrid, Aldus, 1970.

<sup>79</sup> Madrid, Biblioteca Nacional (E:Mn), signatura MSS/12922. Entre los *items* de música que recoge no figura ningún manuscrito de música práctica.

<sup>80</sup> *Resultado de los trabajos hechos en la Biblioteca del Escorial, en virtud de las reales órdenes expedidas en 18, 26 y 28 de enero de 1838, presentado por los bibliotecarios de la Ilustre Academia de la Historia en primero de junio de 1841*, E:Mn, MSS/13421; *Catálogo por orden alfabético de los autores de las obras musicales, y del número que hay en estos Archivos del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial* (Cosme de Benito, 1875), E:Mn, M/1281; ANTOLÍN, P. Guillermo: *Catálogo de los códices latinos de la Real Biblioteca del Escorial*, 5 vol. Madrid, Imprenta Helénica, 1910-1923 y ZARCO CUEVAS, Fray Julián: *Catálogo de los manuscritos castellanos de la Real Biblioteca de El Escorial*, 3 vol., San Lorenzo del Escorial, 1924-1929.

<sup>81</sup> Véanse las cuentas correspondientes en Francisco Asenjo Barbieri. *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles...*, vol. 1, p. 70-7.

A pesar de todo, por el itinerario que siguieron en los plúteos de la biblioteca, cabe deducir que los libros de Diego del Castillo quedaron relegados muy pronto de la liturgia escurialense. Sin duda, serían los propios organistas profesos los encargados de suministrar música conforme a las necesidades del monasterio desde fecha temprana. Entre ellos estarían, entre otros, Martín de Villanueva (+1605), Diego de Toledo (+1608), Ginés de Olmedo (+1608), Carlos de Lille, Juan de la Fuente, Cristóbal de San Jerónimo o Pedro de Tafalla (1606-1660). De los dos últimos se conservan algunas obras en el manuscrito LP29 de la biblioteca de El Escorial<sup>82</sup>.

## XII.- *Compendio de música de Hernando de Cabezón (1598- 1609)*

Hernando de Cabezón otorgó testamento en Madrid el 30 de octubre de 1598 ante el escribano público Blas García. Entre las mandas de este documento, citado ya por Cristóbal Pérez Pastor y publicado íntegramente por Macario Santiago Kastner en su *Antonio und Hernando de Cabezón* de 1977<sup>83</sup>, se encuentra una referencia a dos libros de cifra preparados para imprimir:

“[...] Y por quanto de los travaxos del dicho mi padre e míos tengo hechos dos libros de música puestos en cifra, los quales son de grandísima utilidad para la república y están para se poder ymprimir, suplico a su magestad sea servido de mandar que se ympriman, pues es cosa tan útil para toda la cristiandad”.

Se trataría, por tanto, de dos volúmenes de música en cifra de Antonio y Hernando de Cabezón, compuestos quizá a imitación de las *Obras de música* ya publicadas en 1578. En el inventario *post mortem* de los bienes de Hernando, que sale a relucir cuando se realiza la “partición e dibisión de los bienes e hacienda” en 1609, uno de los volúmenes aparece citado con mayor concreción, junto a sendos impresos de las *Obras de música* y del *Arte de tañer fantasía* de fray Tomás de Santamaría:

“Item un libro de música.

Item un tratado *Obras de música para tecla, arpa y biguela* de Antonio de Caveçón.

Item otro libro de mano de música y zifra yntitulado *Compendio de música de Hernando de Cabezón* que necesita e desea de imprimir.

Item un cartapacio de pergamino en el qual están muchos papeles y borradores tocantes a la música.

Item otro libro de música intitulado *Arte fantasia* compuesto por fray Tomás de Santa María de la Orden de Predicadores.

Item otros quatro libros de música encuadernados en talla.

Item otros quatro libros en cartón blanco.

Item otros seis quadernos de música enquadernados en pergamino.

<sup>82</sup> Para las referencias, LLORENS CISTERÓ, José María: “Literatura organística del s. XVII”, en *Actas del I Congreso Nacional de Musicología*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Exma. Diputación Provincial de Zaragoza, 1981, p. 29-131. Para una panorámica sobre los organistas de El Escorial puede consultarse el artículo “El Escorial” en *DMEH*, vol. 4, p. 637-43, firmado por Michael Noone.

<sup>83</sup> PÉREZ PASTOR, Cristóbal: “Escrituras de concierto para imprimir libros”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, I, 8-9, 1897, p. 363-71; KASTNER, Macario Santiago: *Antonio und Hernando de Cabezón: eine Chronik dargestellt am Leben zweier Generationen von Organisten...* Puede verse también en KASTNER, Macario Santiago: *Antonio de Cabezón*, traducción y prólogo de Antonio Baciero..., p. 411-6.

Item declara que tiene en la villa de Madrid otros libros de música y por no saber cuantos son, no se ponen en el inventario”<sup>84</sup>.

Los dos grupos de cuatro libros más los seis cuadernos de música que se citan parecen ser colecciones de libretes de polifonía. Dejando aparte la inconcreción de las otras entradas, nos interesa aquí la mención al “libro de mano de música y zifra yntitulado *Compendio de música de Hernando de Cabeçón*” así como a “un cartapacio de pergamino en el qual están muchos papeles y borradores tocantes a la música”. No sabemos en cuál de ellos se contendrían las obras de Antonio en cifra citadas en el testamento de Hernando, pero sí que todos esos papeles fueron subastados en Madrid en pública almoneda y que no pasaron a los herederos de Hernando<sup>85</sup>. En este momento, se pierde el rastro de este legado.

### XIII.- Un livro de cifra de Pedro Pimentel (antes de 1599)

La información sobre la existencia de un *Livro de cifra* del organista Pedro Pimentel se repite en la bibliografía moderna a partir de la referencia que trae Barbosa Machado en su *Bibliotheca Lusitana*, quien toma la información, a su vez, del manuscrito actualmente perdido de la *Biblioteca Portuguesa* de João Franco Barreto<sup>86</sup>:

“Pedro Pimentel, natural de Lisboa muito perito nos preceitos de Musica asim pratica, como speculativa, e tangedor destrissimo de Orgão, cujo ministerio exercitou per muitos annos na Cathedral da sua patria. Falleceu no anno de 1599. Compoz *Livro de Cifra de varias obras para se tangerem no Orgão*. João Franco Barreto na *Bibl. Portug.* M.S. afirma que se imprimira em 4.”

Como puede verse, la fecha de 1599 que cita Barbosa es la de muerte de Pedro Pimentel, no la de edición de este impreso, por lo que la referencia [1599]<sub>12</sub> asignada por Brown<sup>87</sup> merece ser reconsiderada.

No se localizan datos adicionales sobre este probable impreso ni sobre este organista en las fuentes consultadas<sup>88</sup>. De todas maneras, sorprende que la obra del lisboeta Pedro Pimentel no figurase entre los fondos de la biblioteca de João IV.

### XIV.- Versos de Peraza y de Diego del Castillo (ca. 1600-10)

En la *Facultad orgánica* de 1626, Correa se refiere a dos colecciones de versos por términos accidentales compuestas por Peraza, sin duda Francisco de Peraza I, y por Diego del Castillo:

<sup>84</sup> KASTNER, Macario Santiago: *Antonio de Cabeçón*, traducción y prólogo de Antonio Baciero..., p. 370-1.

<sup>85</sup> KASTNER, Macario Santiago: *Antonio de Cabeçón*, traducción y prólogo de Antonio Baciero..., p. 372. Kastner ofrece la localización de estos documentos en Madrid, Archivo Histórico de Protocolos Notariales, escribanía de Blas García, 1600-1607, signatura nº 1484 y escribanía de Cristóbal de Cuevas, legajo 871 de 1596.

<sup>86</sup> BARBOSA MACHADO, Diego: *Bibliotheca lusitana*, Lisboa, 1741-1759, vol. III, p. 610.

<sup>87</sup> BROWN, Howard Mayer: *Instrumental music printed before 1600...*, p. 437.

<sup>88</sup> Entre las más recientes, VALENÇA, Manuel: *A arte organística em Portugal (ca. 1326-1750)*, Braga, Editorial Franciscana, 1990 y NELSON, Bernadette: “Music treatises and *Artes para tanger* in Portugal before the 18th century...”

“Quando comencé a abrir los ojos en la música no avía en esta ciudad [de Sevilla] rastro de música de órgano, accidental: y la primera que vide puntada en cifra después de algunos años fueron unos versos de octavo tono por delasolre de Peraza y luego de ay a pocos más, otros de Diego de el Castillo, racionero organista que fue de la cathedral de Sevilla, y después de la Capilla Real, y todos assí unos como otros tenían puestos sostenidos en todos los unos, esto es, en todos los signos de fefaut”<sup>89</sup>.

No hay más constancia de la existencia de estas dos fuentes, sin duda manuscritas<sup>90</sup>. La cita de Correa es testimonio concreto de la circulación de la música de estos organistas en el entorno sevillano al filo de 1600.

### **XV.- Tentos para orgão de Arratia, Clavijo y Castillo (post 1601)**

Esta colección de *tentos* se cita en la *Primeira parte do index da livraria de musica de el rei D. João IV*, publicada en Lisboa en 1649. En el caixão 16, número 455, tercer *item*, se anota: “Tentos para orgão de Ioão de Arratia, Bernardo Clavijo, & Diogo del Castillo”. En principio, el índice no señala que fuesen “escritos de mão”.

Bernardo Clavijo del Castillo y Diego (Clavijo o Martínez) del Castillo eran hermanos<sup>91</sup>. Diego habría nacido hacia 1544. Obtuvo la plaza de organista en la catedral de Sigüenza en 1566. Pasó a la de Sevilla en 1581 y luego, en 1583, sería nombrado organista de la Capilla Real en Madrid. Falleció en Valladolid el 11 de mayo de 1601<sup>92</sup>.

Por su parte, Bernardo estuvo en Palermo durante el periodo 1569-1589 como soldado y como organista de la Capilla Real palermitana. Ese año regresa a España y accede a la organistía de la catedral de Palencia. En 1591 se traslada a la catedral de Salamanca y dos años más tarde es nombrado catedrático de música de su universidad. En 1603 sucedió a Hernando de Cabezón como organista de la Capilla Real. Fallecería en 1626, sucediéndole en el puesto su hijo Francisco del Castillo (+1672).

Juan de Arratia<sup>93</sup> era hijo de Gaspar de Arratia, cantor y copista de la Capilla Real. Ganó la plaza de organista de la catedral de Sigüenza en 1584<sup>94</sup>, de donde marcha a la Capilla Real de Granada en 1598. Allí sucede a Francisco Fernández Palero. Se ausenta de esta institución hacia septiembre de 1601, sospechándose su presencia en Valladolid pretendiendo la plaza vacante en la Capilla Real por muerte de Diego del Castillo. Su plaza granadina se da por vacante en diciembre de ese mismo año y está al servicio de la

<sup>89</sup> CORREA, Francisco: *Facultad orgánica*, Advertencias, quinto y sexto punto, fol. 3v.

<sup>90</sup> Lo mismo piensa Barbieri, según sus notas en *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos sobre música y músicos españoles...*, vol. 1, p. 135.

<sup>91</sup> Para las referencias biográficas y bibliográficas, véase el artículo “Clavijo del Castillo” en *DMEH*, vol. 3, p. 757-61, firmado por Mariano Pérez (1) y José López-Calo (2-4).

<sup>92</sup> La Corte española se había trasladado a esta ciudad en enero de 1601.

<sup>93</sup> También llamado de Ratia. Véase la entrada “Arratia” en *DMEH*, vol. 1, p. 728-30, firmada por José López-Calo. También, LÓPEZ-CALO, José: *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*, 2 vol., Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1963, vol. 2, p. 133-5 y LÓPEZ-CALO, José: *Catálogo del archivo de música de la Capilla Real de Granada*, 2 vol., Centro de Documentación Musical de Andalucía, Junta de Andalucía, 1994.

<sup>94</sup> JAMBOU, Louis: “Organiers et organistes a la cathedrale de Sigüenza au XVI<sup>e</sup> s.”, *Melanges de la Casa de Velázquez*, XIII, 1977, p. 177-217.



Capilla Real al menos desde 1602<sup>95</sup>. Documentos de la Capilla Real confirman su presencia en Madrid aún en 1606 y 1613<sup>96</sup>. Allí fue compañero, por tanto, de Bernardo Clavijo del Castillo.

En 1613, Cerone se referirá en su *Melopeo* a la excelencia de Arratia y de Clavijo, organistas de Felipe III:

“[...] Y finalmente si el órgano con el qual se alaba a Dios fuera muerto con su primero inventor, cómo se oyeran las tan hermosas alabanzas y las tan suaves y dulces armonías y músicas, que embían a S.D.M. los eminentes organistas del rey cathólico, Antonio Ratia, y Bernardo Clavijo?”<sup>97</sup>.

Como puede verse, la colección de tientos descrita reunía piezas de tres eminentes organistas, dos de ellos hermanos. El nexo común entre todos ellos es el paso por la Capilla Real. Además, Diego del Castillo y Juan de Arratia habían ocupado con anterioridad la plaza de organista en la catedral de Sigüenza<sup>98</sup>. La colección formaba, por tanto, un *corpus* de repertorio muy compacto, asociado al círculo musical de la Corte.

Con estos datos aventuro, con las debidas reservas, que este *item* de la biblioteca de João IV bien pudo ser un impreso salido de prensas madrileñas después de 1601, en una empresa quizás alentada por la edición del libro en partitura para el órgano de las *Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi, et alia quam plurima* de Tomás Luis de Victoria, que habían salido de la Typographia Regia en 1600<sup>99</sup>. No obstante, en consonancia con los libros de Diego del Castillo para El Escorial copiados en 1591, es probable que ese volumen hubiese estado escrito en cifra.

El 22 de mayo de 1601, Juan de Arratia, ya entonces en Madrid, vendió a la Catedral de Granada un libro de canto de órgano por valor de 5.100 maravedís<sup>100</sup>. La suma resulta excesiva para que pudiera referirse a un libro de tecla y se acerca más al valor de una colección de libretes de polifonía<sup>101</sup>.

<sup>95</sup> El dato se deduce de una Real cédula emitida el 7 de junio de 1602, recogida por Barbieri. *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos sobre música y músicos españoles...*, vol. 1, p. 136.

<sup>96</sup> La Corte había vuelto a asentarse en Madrid a partir de marzo de 1606.

<sup>97</sup> CERONE, Pietro: *El Melopeo y maestro, tractado de música theórica y práctica*, Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, libro I, p. 2.

<sup>98</sup> No se suceden. Al despedirse Diego del Castillo, sirvió Cipriano de Soto por espacio de unos meses. JAMBOU, Louis: “Organiers et organistes a la cathedrale de Sigüenza...”

<sup>99</sup> VICTORIA, Tomás Luis de: *Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi, et alia quam plurima, quae partim octonis, alia nonis, alia duodenis vocibus concinuntur*, Madrid, Typographia Regia, 1600.

<sup>100</sup> LÓPEZ-CALO, José: *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI...*, vol. 1, p. 129.

<sup>101</sup> Cada ejemplar de las *Obras de música* de Antonio de Cabezón, por ejemplo, se tasó en 562 maravedís y medio. Para una comparación de precios en el mundo editorial hispano, ROA ALONSO, Francisco Javier: “Tecla, arpa y vihuela: aspectos de la cultura material en la época de Cabezón, *RMS*, XXXIV, 2, 2011, p. 109-32. También, sobre la misma cuestión, GRIFFITHS, John: “La producción de libros de cifra musical en España durante el siglo XVI”, *Hispanica Lyra*, 12, noviembre 2010, p. 10-27. De Juan de Arratia se conserva una única obra, un *Da pacem* en el archivo de la Capilla Real de Granada, publicada en LÓPEZ-CALO, José: *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI...*, vol. 2, p. 133-5.

Con esto acaban las pistas sobre este probable impreso, perdido como otra de las ediciones musicales de la Tipografía Regia madrileña: el libro para ministriles de Pedro de Porras y Morales, publicado hacia 1621-23<sup>102</sup>.

No obstante, puede añadirse aquí la información sobre una obra atribuida a “Castilho” en el manuscrito MJ1 del fondo Manuel Joaquim de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra (P:Cug), copiado en partitura hacia 1610. Por el momento, resulta imposible establecer una adscripción de esta pieza a Diego del Castillo o a Bernardo Clavijo, como quiere Paulo Estudante<sup>103</sup>.

#### **XVI.- Un libro de Victoria de cifra de órgano (1610)**

Un inventario de la librería de música de la Capilla Real de Granada de 1610 recoge una mención a “Otro [libro] por aforrar del mismo autor [Victoria] de cifra de órgano”. El volumen se había perdido ya en 1629<sup>104</sup>.

No hay ninguna información sobre su contenido. Pudo ser una colección manuscrita de piezas de Victoria para servir de acompañamiento a las voces escrita en cifra, semejante a las que se encuentran en fuentes germánicas del mismo periodo<sup>105</sup>. Pero es más probable que el apunte se refiera al libro particular para el organista de la edición impresa de *Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi, et alia quam plurima* de 1600. De hecho, dicho inventario no indica que el ejemplar fuese “de mano” y el volumen se relaciona junto a otros impresos, de manera que podía complementar a la colección de “ocho libros de bitoria” que recoge la misma relación y que pudieran ser, de nuevo, los de la edición madrileña de 1600. Todo ello a no ser que, en efecto, se tratase de una copia en cifra de ese volumen, confeccionada para comodidad del organista.

#### **XVII.- El Libro de versos prometido de Francisco Correa (1626)**

En la *Facultad orgánica*, Francisco Correa remite en varias ocasiones a un *Libro de versos* que pretendía publicar con posterioridad. El volumen debía servir de complemento a la edición de 1626, formando un *corpus* cuyo modelo habrían sido, quizás, las *Flores de música* de Manoel Rodrigues Coelho de 1620, donde los versos siguen a los tientos, al contrario de lo que ocurre en las *Obras de música* de Antonio de Cabezón<sup>106</sup>. También Antonio Valente había publicado un volumen de versos, los *Versi*

<sup>102</sup> IGLESIAS, Alejandro Luis: “Amargas horas de los tristes días en una inédita colección española de madrigales espirituales”, en *El libro antiguo español II*, Coleccionismo y bibliotecas, María Luisa López Vidriero y Pedro M. Cátedra (ed.), Actas del segundo Coloquio Internacional (Sevilla, 1989), Salamanca, Universidad de Salamanca, Biblioteca Nacional de Madrid, Sociedad Española de Historia del Libro, 1992, pp. 263-83. También, RUIZ JIMÉNEZ, Juan: *La librería de canto de órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla*, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2007, p. 107-8 y tabla en p. 102.

<sup>103</sup> ESTUDANTE, Paulo: “Um manuscrito musical redescubierto”, *Convergencias*, 11, 2007. Recurso electrónico: <http://convergencias.esart.ipcb.pt/artigo/25> (acceso agosto 2013).

<sup>104</sup> LÓPEZ-CALO, José: *Catálogo del archivo de música de la Capilla Real de Granada...*, vol. II, p. 313.

<sup>105</sup> Para un catálogo de estas fuentes, CEA GALÁN, Andrés: “Cantar Victoria al órgano. Documentos, música y praxis...”

<sup>106</sup> Sobre la cuestión, parte III, Correa, II.1.

*spirituali sopra tutte le note* en 1580<sup>107</sup>, cuatro años después de sacar a la luz en Nápoles su *Intavolatura di cimbalo*<sup>108</sup>, aunque es improbable que estos impresos hubiesen podido servir de modelo en el caso de Correa.

Además de versos propiamente dichos, el segundo libro de Correa debía contener una parte textual introductoria o prologuillos, donde se profundizaría en algunos aspectos teórico-prácticos ya avanzados en la *Facultad orgánica*. Así, habría una más extensa discusión sobre los géneros, siguiendo lo expuesto en el índice de novedades del impreso:

“Yten, notarás el nuevo lenguaje, y modo de hablar, llamando a unas de mis obras diatónicas, a otras cromáticas, y a otras enarmónicas. A unas semicromáticas blandas, a otras semicromáticas duras, a otras semienarmónicas duras, y finalmente a otras semienarmónicas blandas, como más largamente en el libro de versos se contiene”<sup>109</sup>.

El punto segundo de las *Advertencias* trata brevemente esta cuestión, pero remite de nuevo al *Libro de versos* para mayor aclaración:

“[...] Y advierte de camino que de tres maneras se procede por tal o tal género: v.g. formando sus intervalos, procediendo por sus signos, y clausulando en sus cláusulas, como lo trato adelante fol. 158. y más largamente en el libro de versos prometido, y por tanto no me alargo más”<sup>110</sup>.

Y más tarde, en el *Arte de cifra*, se incide sobre lo mismo, en estos términos:

“Assi mesmo no me conformo con la opinión de cierto moderno que dixo: que quando se tañían accidentales, no se procedía cromática, o enarmónicamente, porque no se formaban los intervalos de estos géneros, como que los géneros fuessen hordenados para solo esse fin, el qual si fuesse impertinente (como pruevo en el libro de versos que lo es de el enarmónico, en la formación de sus diesis tan contrarios en naturaleza) daríamos que no ay género enarmónico en la música, cosa contra la común opinión de tan graves varones en ella [...]”<sup>111</sup>.

Esta clasificación de los géneros remite al uso de bemoles y becuadrados como armadura en la cifra, una práctica que se habría seguido igualmente en el *Libro de versos*:

“Y en esto sigo a muchos grandes tañedores de Castilla la Vieja, que en obras diatónicas no ponen becuadrado, y sigo también a los maestros de capilla, y de canto llano, que tampoco lo ponen en ellas [...] y importa dexarlo de poner en befabemi, y començar dende fefaut (en la forma que dicho es) por igualar y ajustar en número las becuadradas con los bemoles, para la división de los géneros bedurales, y bemolares, como se da a entender en el dicho mi libro de versos prometido”<sup>112</sup>.

<sup>107</sup> VALENTE, Antonio: *Versi spirituali sopra tutte le note, con diversi canoni spartiti per sonar ne gli organi, messe, vespere et altri officii divini*, Napoli, Eredi di Mattio Cancer, 1580.

<sup>108</sup> VALENTE, Antonio: *Intavolatura di cimbalo, recercate, fantasie et canzoni francese desminuite con alcuni tenori, balli et varie sorte de contraponti*, Napoli, Gioseppe Cacchio dell'Aquila, 1576. Sobre este impreso, parte III, Valente.

<sup>109</sup> CORREA, Francisco: *Facultad orgánica*, Advertencias, fol. 1.

<sup>110</sup> CORREA, Francisco: *Facultad orgánica*, Advertencias, segundo punto, fol. 2-2v.

<sup>111</sup> CORREA, Francisco: *Facultad orgánica*, Arte de cifra, capítulo tercero, fol. 14v.

<sup>112</sup> CORREA, Francisco: *Facultad orgánica*, Advertencias, quinto y sexto punto, fol. 3v-4.

En cuanto a la música, quizás algunos de estos versos, por su brevedad y/o facilidad, habrían podido servir como material pedagógico preparatorio para la *Facultad orgánica*. Pero, por otra parte, hay pistas que sugieren que Correa pensaba mostrar en esa colección un estadio aún más avanzado de su exploración sobre las proporciones particulares:

“Encontrarás assí mismo algunas proporciones no conocidas de cinco, de nueve, onze, y diez y ocho figuras al compás, y otras más que están en el libro de versos”<sup>113</sup>.

Y, en consonancia con ello, presentar una discusión más en profundidad sobre la cuestión del *ayre*:

“[...] y las figuras que están encima de los números, entre pauta y pauta son el valor, y detención (más o menos conforme fuere la figura) que se a de hazer en cada número; del qual valor, o detención (llamado por otro nombre ayre) trataré exactamente en el libro prometido de versos, siendo Dios servido”<sup>114</sup>.

También habría habido, en mi opinión, una más precisa discusión sobre aspectos de la ornamentación, si tenemos en cuenta la abrupta manera en la que Correa zanja la cuestión en su *Arte de cifra*:

“Otros redobles an inventado algunos maestros, y esos los remito a su buena enseñança: de estos baste por agora”<sup>115</sup>.

Desgraciadamente, ninguna otra noticia ha trascendido sobre este volumen que, probablemente, nunca fue impreso. Tampoco hay referencia alguna a él ni a otros posibles manuscritos musicales en el testamento de Francisco Correa, otorgado en Segovia ante el escribano Juan Gómez de Rozas el 5 de mayo de 1654<sup>116</sup>.

### **XVIII.- Muchas obras de grandes maestros (1626)**

Francisco Correa, al explicar los detalles notacionales de la proporción sesquialtera con dos o con tres encima, exclama:

“Y no parezca cosa nueva lo dicho, que muchas obras de grandes maestros, e visto en cifra de doze figuras al compás, con un número dos encima, en lugar del tres que nosotros usamos poner”<sup>117</sup>.

En el repertorio hispano conservado no hay traza alguna de esta forma de notación para la proporción sesquialtera excepto en la obra de Correa, por lo que deben darse por perdidas esas pretendidas fuentes.

<sup>113</sup> CORREA, Francisco: *Facultad orgánica*, Advertencias, fol. 1.

<sup>114</sup> CORREA, Francisco: *Facultad orgánica*, Arte de cifra, capítulo cuarto, fol. 15.

<sup>115</sup> CORREA, Francisco: *Facultad orgánica*, Arte de cifra, capítulo quinto, fol. 16.

<sup>116</sup> Segovia, Archivo Histórico Provincial, escribano Juan Gómez de Rozas, legajo nº 1575 de 1654, fol. 4. Publicado por JAMBOU, Louis: “El testamento de Francisco Correa de Arauxo”, *RMS*, IV, 1981, 2, p. 343-7.

<sup>117</sup> CORREA, Francisco: *Facultad orgánica*, Advertencias, fol. 6v.

### XIX.- Medios registros doblados para monjas (1626)

Francisco Correa defiende en su *Facultad orgánica* que las piezas a dos tiples o a dos bajos deben escribirse a cinco voces y no a cuatro. En el punto catorce de sus *Advertencias* se extiende en la cuestión:

“Algunos maestros de órgano an compuesto algunos medios registros doblados, esto es, de dos tiples, y de dos baxones, para monjas, los quales por facilitarlos, los an hecho a quatro voces: pero en realidad de verdad bien se echa de ver, los inconvenientes y imperfecciones que tienen, que no son pequeños. Primeramente (siendo de dos tiples) las voces baxas no guardan el ámbito legítimo, sino que andan vagueando tomando el oficio y sitio de aquella voz que falta, y como remendando, y tapando los vazios que haze. Lo segundo, que no pueden guardar pausa los tiples; sino que siempre a de andar cantando uno por lo menos, para también tapar y remendar aquel vazío que haze la tal voz, y para no quedarse en dos voces: ytem, aquellas dos baxas tampoco pueden tener pausa, y si la tienen se quedan en una voz, faltas notabilísimas, y que se an mucho de evitar. Item, que las voces andan muy apartadas y distantes, cosa que se reprueba en buena música. Item, que todas las octavas de la mano izquierda se dan abiertas, o vazías, y por el consiguiente faltas de la buena armonía que se causa quando se cierran en quinta, o sexta. Y aunque esto lo suple una voz de tiple, pero al fin (como digo) es remiendo de otro paño: porque aviendo de ser voz flautada es vos llena: Y aviendo de ser cercana, es muy lexana y distante. Estos muchos inconvenientes tiene, y assí aconsejo que sean [a] sinco voces los que compusieren. Estos mismos inconvenientes tienen los medios registros de dos baxones, y otro más, y es que siendo a quatro voces, y por consiguiente dos tiples, o tiple y alto, las superiores suenan y se oyen tan poco con el ruydo de los dos baxones, que no se distinguen ni pueden entenderse: y assí se guarde lo mismo, esto es, que sean a cinco voces; porque en efecto cantando tres tiples contra dos baxones, ya que no suenan tanto, sonarán poco menos”<sup>118</sup>.

Sin embargo, las piezas de Correa de dos tiples o de dos baxones escritas a cinco voces (tientos LIII, LIV, LV, LVI y LVII) constituyen una excepción en el repertorio hispano. A juzgar por el repertorio conservado, la norma parece ser que tales piezas se escriban a cuatro voces, como ocurre en el caso de las obras de este tipo compuestas por fray José de Perandreu, fray Pedro de Tafalla, Joseph Jiménez, Pablo Bruna, Joseph Torrellas, Juan del Vado, Juan Baseya, Antonio Brocarte, José Solana o Juan Cabanilles<sup>119</sup>.

El ejemplo más antiguo de escritura de medios registros doblados a cuatro voces que conocemos parece ser la pieza *Dos bajos 8º tono* de Sebastián Aguilera de Heredia (1561-1627), copiada en el manuscrito LP30 de El Escorial<sup>120</sup>. No hay constancia alguna de otras piezas semejantes compuestas antes de 1626.

No obstante, la referencia de Correa a un repertorio “para monjas” resulta de mucho interés y enlaza con cuestiones de capacitación de ese colectivo de tañedoras que aborda en otro lugar de la *Facultad orgánica*<sup>121</sup>. No sin ironía, el tiento LIV, de medio registro de dos tiples, a cinco voces, utiliza como tema el *incipit* de la antifona *Veni sponsa Christi*, cántico asociado, precisamente, a las ceremonias de profesión de monjas.

<sup>118</sup> CORREA, Francisco: *Facultad orgánica*, Advertencias, punto catorce, fol. 8-8v.

<sup>119</sup> Para un listado de obras, LLORENS CISTERÓ, José María: “Literatura organística del s. XVII...

<sup>120</sup> Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial (E:E), Ms 2187, fol. 80. Edición moderna en *Antología de organistas españoles del siglo XVII*, ed. Higinio Anglés, Barcelona, Diputación Provincial, Biblioteca Central, vol. 2, 1966, p. 13-16, entre otras.

<sup>121</sup> Véase parte III, Correa, apartado IV.5.

## XX.- El *Prado musical para orgão* del padre Agostinho da Cruz (ca. 1632)

La noticia sobre esta obra la trae Barbosa Machado en su *Bibliotheca Lusitana*, donde dice:

“D. Agostinho da Cruz, natural de Braga, Conego Regular da Congregação de Santa Cruz de Coimbra, cujo habito recebeo neste Real Convento a 12. de setembro de 1609. Foy peritissimo na Musica, e insigne tangedor de rabeca, e orgão, de cuja destreza, e sciência deu manifestos argumentos não somente quando exercitou o lugar de mestre do coro do real Convento de S. Vicente de Fora, mas nas muitas obras, que compoz, as quaes merecerão as estimaçoens dos mayores professores daquella arte, sendo as principaes: *Prado musical para orgão*. Dedicado a serenissima magestade del rey D. João o IV [...]”<sup>122</sup>.

Otras fuentes del monasterio de Santa Cruz de Coimbra señalan el nacimiento de Dom Agostinho da Cruz en 1590<sup>123</sup>.

El testimonio de Barbosa ha sido muy citado en la bibliografía portuguesa, hasta llegar a quedar tergiversados algunos detalles de la semblanza. Lo cierto es que no hay ninguna otra noticia concreta sobre ese ejemplar manuscrito o impreso, del que ignoramos si estuvo escrito en cifra.

Un tiento de D. Agostinho figura en el *Livro de obras de orgão juntas pella coriosidade do P.P. Fr. Roque da Conceição*, fechado en 1695<sup>124</sup>, atribuido a fray Agostinho de Cruz por Kastner<sup>125</sup>. Un verso del mismo fray Agostinho, extraído de un manuscrito procedente del monasterio de Santa Cruz de Coimbra, fue publicado por Kastner en el primer volumen de su *Silva ibérica*<sup>126</sup>. El volumen en cuestión, perteneciente a la colección del musicólogo Manuel Joaquim en la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra, ha sido localizado y descrito recientemente por Paulo Estudante<sup>127</sup>. Contiene en total cinco obras de fray Agostinho da Cruz cuya relación con el *Prado musical* se desconoce.

En todo caso, teniendo en cuenta la filiación del autor y la dedicatoria de su *Prado musical* a João IV, sorprende que el volumen no figure entre los *items* de su biblioteca.

<sup>122</sup> BARBOSA MACHADO, Diego: *Bibliotheca lusitana*, 1741-1759, vol. 1, p. 65.

<sup>123</sup> GONÇALVES DE PINHO, Ernesto: *Santa Cruz de Coimbra, Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981, p. 247.

<sup>124</sup> Oporto, Biblioteca Pública Municipal (P:Pm), Ms 1607, Col. G, 7, fol. 115. Edición moderna en CONCEIÇÃO, Roque da: *Livro de obras de Orgão*, transcrição e estudo de Klaus Speer, Portugaliae Musica, XI, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1967, p. 164-8. Sobre esta fuente, véase también el capítulo Roque da Conceição en parte III.

<sup>125</sup> KASTNER, Macario Santiago: “Tres libros desconocidos con música orgánica en las bibliotecas de Oporto y Braga”, *AnM*, I, 1946, p. 143-51.

<sup>126</sup> *Silva ibérica de música para tecla de los siglos XVI, XVII y XVIII*, ed. Macario Santiago Kastner, Mainz, Schott's Soehne, 1954, vol. 1, p. 11. Kastner no identifica el manuscrito en cuestión, que asegura le fue facilitado por D. Manuel Joaquim.

<sup>127</sup> ESTUDANTE, Paulo: “Um manuscrito musical redescoberto”...

**XXI.- Unos *tentos de tecla* en Vila Viçosa (ca. 1636)**

La mención a estos *tentos* se encuentra en la *Primeira parte do index da livraria de musica de el rei D. João IV*, publicada en Lisboa en 1649. En el caixão 16, número 435 se anota:

“*Tentos de tecla*, tresladados de hum livro, que Francisco de Peraça tangedor, & racionero da Sè de Toledo trouxe a Villa Viçosa de varios autores”<sup>128</sup>.

La entrada del índice no anota “escritos de mão”, pero se trataba manifiestamente de un manuscrito trasladado de otro volumen, probablemente también manuscrito.

El Francisco de Peraza que se cita no puede ser sino Francisco de Peraza II, organista de movida trayectoria<sup>129</sup>. En 1635 desaparece de Toledo y en 1636 recibe en Madrid 400 reales de plata de João de Mello Carrilho, apoderado de don João, VIII duque de Braganza. A partir de estos datos, Macario Santiago Kastner especula con que ese pago pudiera estar relacionado con el libro de tientos para tecla citado<sup>130</sup>.

El hecho incontrovertible es que Francisco de Peraza II visitó Vila Viçosa en algún momento de su itinerario vital, portando un libro con música “de varios autores” que se copió para la librería de música de don João. Por otra parte, el pago recibido por parte de su apoderado es una prueba de que existió algún tipo de contacto con la casa ducal de Braganza.

Desgraciadamente, no hay más noticias ni de la copia de esos *tentos de tecla* depositada en la biblioteca de don João ni del original en posesión de Francisco de Peraza II. Tampoco puede asegurarse que estuvieran escritos en cifra, pero cabe suponerlo teniendo en cuenta la filiación de este organista<sup>131</sup>.

**XXII.- *Melodias músicas* de Andres Lorente (1672-1677)**

En *El porqué de la música* de 1672, Andrés Lorente se refiere en cuatro ocasiones a un libro de cifra de órgano que, bajo el título de *Melodias músicas*, se apresta a imprimir inmediatamente:

“[...] y otras muchas curiosidades, que se verán en el discurso deste libro: y en la tabla que va puesta al fin de cada una de los artes, que contiene los capítulos, notas, y cosas particulares, que en sí incluye: todo lo qual es muy uno, y se da la mano, con las particularidades que el curioso verá en el *Libro de zifra de órgano*, que con favor de Dios sacaremos a luz en todo este año de 1672”<sup>132</sup>.

<sup>128</sup> *Primeira parte do index da livraria de musica de el rei D. João IV*, p. 107.

<sup>129</sup> Sobre este organista, parte III, Ajuda, III.

<sup>130</sup> CORREA DE ARAUXO, Francisco: *Libro de tientos...*, ed. Kastner, vol. II, p. 17.

<sup>131</sup> Para esta cuestión, parte III, Correa, I.2, I.3 y I.4.

<sup>132</sup> LORENTE, Andrés: *El porqué de la música, en que se contiene las quatro artes de ella, canto llano, canto de órgano, contrapunto, y composición*, Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672, Catálogo de los libros que se contienen en este volumen, s. fol.

“[...] y si [el bequadrado] se pone al principio de la obra, dará a entender, que toda ella se ha de cantar por dicha propiedad de bequadrado. Esto se observa en las obras de zifra órgano, como se podrá ver en mi *Libro de zifra*; cuyo título es, *Melodías Músicas*”<sup>133</sup>.

“No trato en este volumen de los inventores de los demás instrumentos, por quanto van puestos en mi *Libro de órgano*, donde el curioso podrá ver la multitud de instrumentos, que ha auido, y ay; donde trato de ellos en común: y en particular (por admiración) de el órgano célebre, que el año passado de 1670 hizo (a los veinte y un años de edad) don Joan de Andueza, natural de la villa de Lerín (en el Reyno de Navarra) en la iglesia magistral de San Justo y San Pastor, de la muy noble villa de Acalá de Henares, de quien soy digno prebendado [...]”<sup>134</sup>.

“Brevemente daremos noticia de lo que algunos maestros defienden en la música, diziendo, que ay doze tonos [...]. Que los tonos pueden ser aún en más dilatado número, es cierto, por quanto, si atendemos para la augmentación de los tonos, a las formaciones de los diapasones, veremos, que en cada uno de ellos puede ser formado (a lo menos) por siete, u ocho diferentes signos, naturales, y accidentales, como el curioso lo podrá ver en mi *Libro de zifra de órgano*, cuyo título es, *Melodías músicas, práctica del órgano, y del arpa*”<sup>135</sup>.

De estos extractos se infiere que el libro *Melodías músicas, práctica del órgano y del arpa* de Andrés Lorente estaba preparado para su impresión en 1672. Y, de hecho, Lucas Ruiz de Ribayaz cita el volumen en su *Luz y norte musical* de 1677, dando a entender que había visto la luz poco antes:

“[...] para guitarra, ha impresso ahora el licenciado Gaspar Sanz un libro, aunque breve, en dos tomos, que le intitula *Instrucción de Música*<sup>136</sup> y para el arpa Andrés Llorente otro, que le intitula *Melodías Mosicas* (sic)”.

Por desgracia, de este impreso en cifra para órgano y harpa de Lorente no ha podido localizarse aún ningún ejemplar.

Por los comentarios en *El porqué de la música*, se puede deducir que el libro contendría una parte teórica sobre instrumentos y, en particular, sobre el órgano, con una descripción del órgano contruido por Juan de Andueza en la iglesia magistral de Alcalá de Henares<sup>137</sup>.

En cuanto a la parte musical, apunta Lorente a la utilización en la cifra del signo capital de *bequadrado* para las obras por *natura*, práctica poco frecuente, rechazada por Francisco Correa<sup>138</sup>. Esta práctica se encuentra precisamente en el manuscrito *Pensil deleitoso* de fray Antonio Martín y Coll, discípulo de Lorente en Alcalá<sup>139</sup>. Esta circunstancia refuerza la hipótesis de Louis Jambou sobre la atribución de la fuente a Andrés Lorente<sup>140</sup> o, al menos, la adscribe sin duda a su círculo más inmediato.

<sup>133</sup> LORENTE, Andrés: *El porqué de la música*, libro I, p. 18.

<sup>134</sup> LORENTE, Andrés: *El porqué de la música*, libro II, p. 218.

<sup>135</sup> LORENTE, Andrés: *El porqué de la música*, libro IV, p. 621.

<sup>136</sup> Se refiere, naturalmente a los dos libros incluidos en SANZ, Gaspar: *Introducción de música sobre la guitarra española*, Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1674.

<sup>137</sup> Sobre este instrumento y su contexto, parte III, *Pensil deleitoso*, apartados I y II.

<sup>138</sup> CORREA, Francisco: *Facultad orgánica*, Advertencias, quinto y sexto punto, fol. 3v-4.

<sup>139</sup> Parte III, *Pensil deleitoso*, apartado IV.

<sup>140</sup> JAMBOU, Louis: “Andrés Lorente, compositor. Essai d’identification de la tablature du ms. M.1358 de la Bibliothèque Nationale de Madrid”, *Melanges de la Casa de Velázquez*, XII, 1976, p. 251-69. Véase también parte III, *Pensil deleitoso*, I y III.1.5.



Hay que recordar también que lo publicado por Ruiz de Ribayaz en su *Luz y norte musical* es, según su propia declaración, una selección de piezas escogidas de varios autores<sup>141</sup>. De este modo, se abre la posibilidad de que parte del contenido del impreso procediera de esas *Melodías músicas* de Andrés Lorente.

### XXIII.- Un libro de música para harpa de Juan del Vado (post 1677)

La noticia sobre una posible colección de música impresa para harpa de Juan del Vado aparece en *Luz y norte musical* de Lucas Ruiz de Ribayaz, en 1677:

“[...] para guitarra, ha impresso ahora el licenciado Gaspar Sanz un libro, aunque breve, en dos tomos, que le intitula *Instrucción de Música*; y para el arpa Andrés Llorente otro, que le intitula *Melodías Mosicas* (sic)”; y Juan del Bado trata de imprimir para el arpa, y no ay duda que si lo haze, serán sus obras muy selectas, y de estimar”<sup>142</sup>.

Se desconoce si ese libro de Juan del Vado llegó a imprimirse ni hay más datos sobre su contenido. Cuatro piezas para tecla de este autor se conservan en el *Libro de cyfra* de Oporto, colección que contiene también una sección de música para harpa<sup>143</sup>. Esta circunstancia no resulta prueba suficiente para atribuir a Juan del Vado esas piezas ni para ponerlas en relación con su hipotético impreso, del que no hay más noticias.

### XXIV.- Un libro de pasacalles y tañidos para harpa (ca. 1706)

El manuscrito con cifra para harpa M 2478 conservado en la Biblioteca Nacional de España fue descrito por Higinio Anglés y José Subirá en su *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*<sup>144</sup>. Lleva la inscripción “Tonos de Don Vizente Finisterre de este año de 1706” y perteneció a la biblioteca de J.N. Böhl de Faber. En la “tabla de los tonos que contiene este libro” remite a otro volumen complementario que contendría *pasacalles* y *tañidos* del que, por desgracia, no queda ningún rastro posterior:

“Tabla de los tonos que contiene este libro puestos en zifra de arpa, todos los quales, tienen sus coplas consecutibas a ellos, debaxo de las zifras, como se berá por los folios siguientes, no tiene este libro pasacalles, ni tañidos, porque de ellos ay libro aparte, y éste sólo es de tonos [...]”.

### XXV.- Más *Flores musicales* de fray Antonio Martín y Coll (ca. 1710)

Fue Louis Jambou quien encontró referencias a un posible impreso de fray Antonio Martín y Coll titulado *Flores musicales* en el manuscrito *Conquista de la Florida por los religiosos de la provincia de Castilla* escrito por Diego Álvarez y en el *Cathálogo*

<sup>141</sup> Sobre la cuestión, parte III, Ribayaz, III.

<sup>142</sup> RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas: *Luz y norte musical...*, p. 32. Sobre el impreso de Lorente *Melodías músicas*, véase inmediatamente ante, apartado XXII.

<sup>143</sup> Véase parte III, Oporto, apartados I y I.1.

<sup>144</sup> ANGLÉS, Higinio y SUBIRÁ, José: *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Barcelona, CSIC, vol. I, 1946, p. 343-5.

*de los escritores de esta provincia de Castilla*, ambos conservados entonces en los Archivos Franciscanos de Pastrana (Guadalajara)<sup>145</sup>.

El título recuerda a los asignados a los volúmenes manuscritos conservados en la Biblioteca Nacional de España en Madrid<sup>146</sup>, sin concordar con ninguno. No hay más referencias a este hipotético impreso ni alusión alguna a la posible utilización de cifras.

## **XXVI.- Obras de Correa trasladadas por fray José Madaria (ca. 1710-1730)**

Fray José Madaria fue organista en el real monasterio benedictino de San Martín de Madrid. Su nombre figura en uno de los ejemplares de la *Facultad orgánica* de Correa conservados en la Biblioteca Nacional de España, el que lleva la signatura R-14069. Además de añadir algunas piezas manuscritas en las pautas vacías del impreso<sup>147</sup>, parece ser que fray José Madaria copió piezas de Correa a otro soporte, según se desprende de la anotación “trasladado” que figura en numerosas páginas del ejemplar. Tal copia no se conserva ni puede saberse, por el momento, si se realizó en cifra o en música figurada.

---

<sup>145</sup> JAMBOU, Louis: “Andrés Lorente, compositor. Essai d’identification de la tablature du ms. M.1358 de la Bibliothèque Nationale de Madrid”..., p. 251, nota 4. Estos fondos pasaron a Madrid y se integraron en el Archivo Franciscano Ibero-oriental de la Provincia Franciscana de Castilla, calle Narciso Serra, 21, entreplanta, 28007, Madrid.

<sup>146</sup> Véase parte III, *Pensil deleitoso*.

<sup>147</sup> Sobre esta cuestión, parte III, Addenda a la *Facultad orgánica* en E:Mn.

## **CONCLUSIONES**



## CONCLUSIONES

En este estudio se han analizado en detalle una treintena de fuentes musicales en cifra para tecla y harpa de los siglos XVI, XVII y XVIII, procedentes tanto de España como de Portugal, Nápoles e Hispanoamérica, conservadas en bibliotecas y archivos europeos y americanos. Otras once fuentes en cifra para harpa, españolas e italianas, han sido objeto de descripción. A todo ello hay que sumar el estudio de cerca de otras treinta fuentes hispanas en cifra para tecla o harpa de las que se tienen noticias pero que no han llegado hasta nosotros. Todo ello compone un *corpus* de más de sesenta fuentes musicales prácticas y teóricas en cifra, algunas de las cuales, al haber sido localizadas en el curso de esta investigación, se han presentado aquí por primera vez.

El análisis de conjunto de estas fuentes revela la coexistencia geográfica y temporal en el ámbito hispano de diferentes sistemas notacionales en cifra para la tecla y el harpa, además de las cifras para vihuela, guitarra y otros instrumentos. Esto ha obligado a establecer para este estudio un sistema de clasificación tipológica que superara las tradicionales clasificaciones por instrumento y origen. Así, se han definido cinco grupos notacionales principales: cifras alfabéticas de tipo continuo, cifras alfabéticas de tipo cíclico, cifras numéricas de tipo continuo, cifras numéricas de tipo cíclico y cifras de tipo acordal. Además, se han establecido diversos diferenciadores en cuanto a la representación de la altura (concepto de ámbito y concepto de base) y en cuanto a la representación del ritmo (número de figuras al compás y forma de notación rítmica). De este modo, la clasificación general propuesta resulta de aplicación para todo tipo de tablaturas y para cualquier tipo de instrumento en cualquier ámbito geográfico, temporal o cultural.

En una perspectiva general, las fuentes hispanas en cifra que aquí se han estudiado se enfrentan, por un lado, al gran *corpus* de música en tablatura alfabética producido en los países centroeuropeos entre los siglos XV y XVIII. Por otro, la cifra o tablatura se enfrenta a los formatos en notación de canto de órgano, sea en partitura, en libros de partes o en formato de libro de atril. En el caso hispano, la cifra compartió espacio con el formato en partitura en el periodo 1550-1750, aunque para el periodo anterior a 1660 sean más numerosas las fuentes conservadas transmitidas en cifra. El formato en partitura para tecla (*keyboard score*) sólo se documenta en España a partir de 1700. Todo ello a pesar de la presencia de impresos italianos y franceses en tal formato en las bibliotecas de Hernando Colón y del rey João IV de Portugal desde fecha temprana. La presencia de la partitura para teclado se afianza a lo largo del siglo XVIII a medida que desaparecen, al mismo tiempo, los formatos en cifra para tecla y harpa.

Sin duda, el éxito de cada uno de los formatos notacionales figurados o en cifra dependió del grado de eficacia demostrado por cada sistema con respecto a su capacidad de representación de la música creada en su propio tiempo y contexto, funcionando en muchos casos como una eficaz herramienta para la enseñanza del instrumento y de la música en general. Mientras tanto, la pervivencia temporal de cada sistema habría que relacionarla con su capacidad de adaptación tanto a la evolución de esa misma música como a la evolución del instrumento de destino.

Por lo que respecta a las fuentes en cifra conservadas en el ámbito hispano, puede definirse un proceso evolutivo que discurre a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII y

que afecta no sólo a los aspectos gráficos o semiológicos sino también, de forma general, a la consideración y valoración del sistema en sí mismo en el contexto social, cultural y pedagógico de su propio tiempo. En todo ello parece haber tenido especial influencia el rango profesional y social tanto de los usuarios como de los receptores de la propia cifra.

En ese proceso evolutivo general, puede definirse un primer punto de inflexión que se sitúa en 1557, año de publicación del *Libro de cifra nueva* de Luis Venegas de Henestrosa. Las fuentes anteriores a este impreso se caracterizan por el uso de diversos sistemas de cifra numéricos y alfabéticos, cíclicos o continuos, sobre diferentes tipos de pautas y con diversa forma de notación rítmica, que representan diferentes tanteos en el hallazgo de un sistema efectivo de representación musical para los instrumentos de tecla y para el harpa como alternativa a la notación en canto de órgano. Esos tanteos quedan ejemplificados por los impresos de Gonzalo de Baena (1540), Alonso de Mudarra (1546), fray Juan Bermudo (1550-1555) y Antonio Valente (1576). Cada uno de estos autores realizó una aportación única y significativa al problema de la notación de la música para instrumentos de tecla, siempre con el fin de proporcionar una herramienta de mayor eficacia en el proceso de enseñanza-aprendizaje.

Unos y otros vienen precedidos por la presencia en España, a principios del siglo XVI, de impresos extranjeros como el *Livre plaisant* o la *Musica getutscht* de Sebastián Virdung, testimonios aislados de una probable difusión de tablaturas alemanas “hors le discant” en el mundo instrumental hispano desde fecha temprana y a través, quizás, de algunos de los músicos flamencos o de los organeros alemanes que pulularon por los centros musicales de la Península Ibérica durante todo el siglo XV y parte del XVI. No es descartable que un impreso como el *Ars pulsandi musicalia instrumenta*, publicado en Barcelona antes de 1497 pero hoy perdido, hubiese sido testimonio de esta realidad.

Sin embargo, gracias a su extrema simplicidad, concreción y eficacia, será la cifra nueva difundida por el impreso de Luis Venegas de Henestrosa la que se imponga de forma general, propiciando el abandono del resto de “cifras antiguas”, en un proceso semejante y con una temporalización casi paralela a la del tránsito que se da en los países centroeuropeos entre la vieja tablatura alemana para órgano y la nueva.

Actores principales en el proceso de aceptación y de difusión de la cifra nueva habrían sido los más eminentes tañedores hispanos de la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII, empezando por Antonio y Hernando de Cabezón más Francisco Fernández Palero y siguiendo con Diego del Castillo, Bernardo Clavijo del Castillo, Francisco de Peraza I, Pedro Pimentel, Juan de Arratia, Estacio Lacerna, Francisco Pérez de Cabrera, Diego de Alvarado, Francisco Correa y Francisco de Peraza II, entre otros. Todos ellos ocuparon posiciones de alto prestigio en las más importantes instituciones musicales de su tiempo e hicieron de la cifra nueva tanto su vehículo de expresión notacional como su herramienta pedagógica en la formación de discípulos.

Todo ello ocurre, además, en un momento histórico muy preciso, caracterizado por la rápida y potente expansión de la Iglesia en los territorios de ultramar, patentizada en la construcción de nuevas catedrales, iglesias y monasterios. Todo ello habría impulsado la construcción de nuevos órganos y generado una importante demanda de tañedores para el culto divino y, con ello, la necesidad de desarrollar sistemas de aprendizaje de mayor efectividad y economía temporal cuyos destinatarios principales habrían podido ser los

miembros del clero regular y secular, además de los sacristanes y otros aspirantes al estado eclesiástico.

El segundo punto de inflexión en la historia de las cifras hispanas que aquí se ha trazado corresponde a la edición de la *Facultad orgánica* de Francisco Correa, en 1626. El interés de este impreso no sólo reside en la intrínseca calidad de su contenido musical. Puede ser considerado el producto más perfecto de cuantos se produjeron en cifra en el ámbito hispano y un admirable método para la formación de tañedores. Además, su *Prólogo en alabança de la cifra* constituye un documento esencial para comprender el grado de desarrollo y de implantación de la cifra en el ámbito hispano a principios del siglo XVII, coincidiendo con su momento de máximo apogeo. De algún modo, el texto de Correa viene a ratificar la consecución de los objetivos trazados por Luis Venegas de Henestrosa en 1557, haciendo hincapié en la efectividad demostrada por la cifra como herramienta de aprendizaje y en los beneficios aportados por el sistema a la solemnización del culto.

No obstante, a pesar de la difusión generalizada de la cifra nueva a partir de la segunda mitad del siglo XVI, algunas fuentes aquí analizadas demuestran también la pervivencia de antiguos sistemas de cifra, no se sabe si como testimonio de usos locales o, quizás, por su asociación con prácticas musicales propias de determinadas órdenes religiosas. Es el caso de los manuscritos Senorami y Escornalbou, de finales del siglo XVII. El primero se relaciona con círculos de la Orden franciscana, algo también probable en el segundo caso. Sus cifras numéricas de tipo continuo resultan semejantes a las propuestas por el franciscano fray Juan Bermudo, y encuentran eco todavía en la obra del también franciscano fray Pablo Nassare en 1724.

En el caso del manuscrito de las madres dominicas de Jerez de la Frontera, ya de la primera mitad del siglo XVIII, nos encontramos con un inesperado epígono de la historia de las cifras hispanas que aquí se ha trazado, al presentar un tipo particular de tablatura alfabética. El uso y pervivencia de tal sistema en el seno de esta Orden, al menos en su rama femenina, parece venir ratificado por el hallazgo de inscripciones con el mismo tipo de cifra en teclados de órganos conservados en conventos dominicos de Andalucía y Canarias.

Por otro lado, los citados manuscritos Senorami y Escornalbou, ambos localizados en Cataluña, pueden asociarse, en virtud del sistema de cifra numérica de tipo continuo que usan, a las tres únicas fuentes en tablatura para tecla y/o harpa localizadas en Italia: la *Intavolatura de cimbalo* de Antonio Valente (Nápoles, 1576), la *addenda* manuscrita al ejemplar de los *Balli d'arpicordo* de Giovanni Picchi (Venecia, 1621) supuestamente conservada en el Fondo Chilesotti de la Biblioteca de Bassano del Grappa (Vicenza, Italia) y la tablatura para harpa del siglo XVII conservada en la Biblioteca del Conservatorio de Florencia. Todas estas fuentes parecen delatar la difusión y pervivencia de esas cifras numéricas de tipo continuo en el ámbito mediterráneo.

Hay que tener en cuenta que la difusión geográfica de las diversas tipologías de cifras vino condicionada por factores culturales y sociológicos difíciles de determinar con exactitud pero que, en cualquier modo, configuran diferentes territorios notacionales en el panorama europeo de los siglos XVI, XVII y XVIII. La delimitación de estos territorios dificultó, sin duda, la difusión de la música hispana en cifra en Europa tanto como dificultó la recepción de la música norte y centroeuropea en España. Así, a partir

de la definición de tales territorios, debería introducirse una variable en el estudio de los flujos de difusión y recepción de los repertorios que tendría que ver con la utilización de específicos formatos notacionales.

Por lo que respecta a la cifra hispana, ese territorio notacional abarca la totalidad de la Península Ibérica, incluido Portugal, más los territorios insulares de Baleares y Canarias. Además, cabe considerar una extensión territorial hacia Nápoles pero, sobre todo, una importante expansión hacia Hispanoamérica de la que, por desgracia se han podido localizar hasta el presente relativamente pocos testimonios.

Dentro del territorio notacional hispano, merece mención aparte la cifra ideada por Francisco Díaz de Guitián en los primeros años del siglo XVIII. Se trata de un sistema de notación de carácter universal, destinado tanto para instrumentistas como para cantantes y se sitúa, por tanto, en la línea de otros experimentos notacionales desarrollados por diversos autores europeos desde principios del siglo XVII dentro de un marco eminentemente pedagógico pero con un alcance generalmente limitado.

En el caso hispano, la propuesta de Díaz de Guitián vino precedida por la aventura editorial de Luis Venegas de Henestrosa quien también pretendió la universalización de su cifra, haciéndola válida no sólo para la tecla, el harpa y la vihuela, sino incluso para la notación del canto llano y de la polifonía. Este detalle permite identificar todo un repertorio para tañer y cantar tanto en el *Libro de cifra nueva* como en otras fuentes aquí presentadas, en sintonía con los repertorios para voz y vihuela impresos en España a lo largo del siglo XVI.

Además, tanto el mismo Venegas de Henestrosa como Francisco Correa consideraron a la cifra como una herramienta idónea para el compositor, por su capacidad de representar de un sólo golpe de vista y en espacio reducido la trama polifónica, a modo de *tabula compositoria*. Las cifras para órgano y harpa de Alonso Mudarra o los ejemplos de cifra interválica presentados por fray Pablo Nassarre en su *Escuela música* de 1724 parecen delatar este mismo uso.

En relación con el papel de la cifra como herramienta pedagógica, este estudio también saca a relucir la relación existente entre el uso de cifras de tipo cíclico de base siete y la implantación de los sistemas de solmisación de tipo hexacordal a lo largo de los siglos XVI y XVII en diversos escenarios europeos. En el caso hispano, el camino trazado en tal sentido por los escritos de Bartolomé Ramos de Pareja, Domingo Marcos Durán, fray Juan Bermudo y Pietro Cerone desemboca de forma natural en el *Arte de canto llano, órgano y cifra* impreso en Madrid por fray Tomás Gómez en 1649, obra que se relaciona con los círculos musicales e intelectuales de fray Pedro de Ureña y de Juan Caramuel en el entorno de la Orden cisterciense.

Con todos sus atributos y virtudes, la cifra estará presente como sistema notacional entre los músicos hispanos de tecla y harpa hasta mitad del siglo XVIII. El *Libro de cyfra* de Oporto, de los años 1720-30, y el manuscrito de Jerez de la Frontera, de hacia 1740-50, junto a la descripción del sistema que hace fray Pablo Nassarre en 1724 y la presencia de cifras inscritas sobre los teclados de algunos órganos construidos en Córdoba en los años 1720 y 1749, resultan ser los testimonios más tardíos del uso de este tipo de notación en el ámbito hispano. Con estos datos, puede aventurarse que hacia 1770 el sistema de notación en cifra para tecla y harpa habría quedado extinguido en la



práctica. A partir de ese momento, la cifra sólo sobrevivirá en el ámbito de los instrumentos de mástil, confinada en el mundo del músico *amateur*. El *Método de cifra compasada para piano* que Manuel Carrasco publicó en Madrid en 1866 pertenece ya, por tanto, a una etapa diferente de la historia de las cifras en España.

A nivel más particular, este trabajo ha presentado datos biográficos inéditos sobre algunos de los personajes implicados en la historia de la cifra en el ámbito hispano. Así, se ha podido entroncar definitivamente a Luis Venegas de Henestrosa con el linaje de los Fernández de Henestrosa en la ciudad de Écija, se ha identificado a los hasta ahora desconocidos maestros Lucas Puxol y fray Miguel de Sopuerta, representados en el *Libro de cyfra* de Oporto, y se ha podido establecer documentalmente el magisterio de Francisco de Peraza I sobre el organista sevillano Francisco Correa de Arauxo.

Otra aportación que me parece significativa en este trabajo es la propuesta de reconstrucción de contenidos de los libros sexto y séptimo de la *Declaración de instrumentos musicales* de fray Juan Bermudo, hasta ahora no localizados, o la investigación sobre la historia de los libros en cifra legados por Diego del Castillo al monasterio de El Escorial, igualmente perdidos. En ambos casos, se trata de fuentes de contenido esencial para el estudio de las cifras hispanas en su conjunto. En sentido contrario, este estudio ha permitido también descatalogar como fuente musical el perdido *Arte de escrever por cifra* de Gregorio Silvestre, ya que se trataba, sin duda, de una obra de contenido criptográfico.

Al margen de todas estas cuestiones, constituye parte sustancial de este trabajo el estudio de cada uno de los tipos de tablatura aquí presentados desde el punto de vista puramente notacional, con especial interés en los aspectos relacionados con el representación del ritmo y con los aspectos relacionados con la representación de la altura dentro de concepto general de ámbito.

Precisamente, en el caso del ámbito, se ha intentado establecer una relación entre las fuentes en cifra conservadas y los testimonios organológicos y documentales de los siglos XVI, XVII y XVIII que han llegado hasta nosotros. Pero, de forma particular, nos ha interesado investigar la presencia en España de instrumentos con teclados extendidos de cinco octavas, intentando relacionar su uso con determinados repertorios en cifra y, muy especialmente, con la música contenida en la *Facultad orgánica* de Francisco Correa. En relación con esta cuestión, ha sido preciso describir también un artificio notacional generalmente ignorado en la práctica actual y que he propuesto denominar “suposición de octava” a partir del ejemplo que del mismo ofrece Pietro Cerone en *El Melopeo* de 1613.

Por otro lado, el estudio de los diferentes formas de representación de las notas cromáticas en la tablatura ha permitido esclarecer algunos aspectos de la historia del temple en España. En particular, se han podido asociar determinadas fuentes, como el manuscrito *Pensil deleitoso* o la *Facultad orgánica* de Correa, al uso de teclados dotados con subsemitonos dentro del marco general de afinación mesotónica. En otros casos, los caracteres cromáticos de las cifras revelan la adscripción de ciertas fuentes a contextos de exploración relacionados con sistemas mesotónicos modificados o incluso con aproximaciones al temperamento igual. En este sentido, resultan especialmente significativas las propuestas formuladas en torno al uso y finalidad de las cifras diseñadas por fray Juan Bermudo en 1555.

Por lo que respecta al ritmo, se ha presentado un estudio de sus diversas formas de representación, sobre pautas reticulares reales o imaginarias, mediante figuras de canto de órgano voladas sobre las cifras o sobre pautas carentes por completo de notación rítmica. Así mismo, en este contexto, se ha definido el procedimiento notacional que llamo “barras del alzar”, indispensable para la correcta lectura rítmica de determinadas fuentes.

A partir de aquí, se ha avanzado también en la definición de determinados códigos de lectura rítmica transmitidos por algunas fuentes hispanas de los siglos XVI y XVII bajo los nombres de *ayre* o *ayrezillo*, presentando nuevas claves para la comprensión de este aspecto críptico de la notación. Además, el análisis de conjunto que se ha llevado a cabo ha permitido presentar nuevas evidencias para la comprensión de aspectos relacionados con el tiempo o *tempo* en la música instrumental hispana de los siglos XVI y XVII, tanto por lo que respecta al uso particular de signaturas de tiempo y proporción como por lo que respecta a ciertas prácticas “nacionales” en la forma de gobernar los aires de la composición, como las descritas por fray Pablo Nassarre en 1724.

El estudio de los aspectos morfológicos de las tablaturas también ha llevado a la descripción de características específicas de las cifras para harpa, especialmente por cuanto se refiere al funcionamiento preciso de la pauta, al reparto de manos y a la ausencia de signos de pausa y ligadura. Todo ello ha permitido la identificación de nuevos repertorios para este instrumento camuflados dentro de colecciones tradicionalmente asociadas a la música para tecla, como es el caso, por ejemplo, del *Libro de cyfra* de Oporto o de la addenda manuscrita a uno de los ejemplares de la *Facultad orgánica* conservados en la Biblioteca Nacional de España.

En total, se han descrito en este trabajo no menos de quince sistemas distintos de notación musical en cifra para tecla y harpa, además de los formatos en partitura y en partitura para teclado, todos utilizados en el ámbito hispano a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII. De algunos de estos sistemas sólo conocemos su existencia por referencias indirectas, especialmente gracias al testimonio de fray Juan Bermudo, ya que no se han conservado fuentes musicales con tales formas de notación. En otros casos, los testimonios se reducen a la existencia de una única fuente, a veces conservada *in extremis*. Es la prueba palpable de que lo aquí analizado no constituye sino una parte ínfima de la realidad musical de tiempos pasados, un tiempo marcado en el mundo instrumental hispano por la circulación de repertorios en muy diversos formatos de notación en cifra. Tal variedad dentro de un mismo territorio notacional condicionó, sin duda, la consideración de la cifra como sistema de notación musical de carácter críptico, especialmente por aquellos no familiarizados con sus claves.

La descripción de cada una de estas tipologías notacionales, de sus variantes y de sus límites, combinada con el estudio de los procesos de confección de cada manuscrito o impreso en su propio contexto histórico y social, ha sido la base sobre la que establecer un marco crítico general cuya finalidad es el establecimiento de criterios de evaluación relacionados con la fiabilidad de las mismas fuentes desde el punto de vista textual, es decir, de su capacidad para la transmisión de los repertorios de manera fideligna.

De este modo, me procurado aproximarme al problema de las erratas o corruptelas en las fuentes en cifra de una forma lo más científica posible. Mi exploración en tal sentido no tiene como objetivo sino la fijación de un texto musical eficiente como requisito

## CONCLUSIONES

previo a cualquier ejercicio de lectura, transcripción, análisis o interpretación de estos repertorios. Para ello, parto de la convicción de que esta música tiene una existencia como realidad sonora que va mucho más allá del soporte físico en papel en el que se ha conservado. En este sentido, este estudio pone también de relieve los aspectos crípticos de la notación musical en cifra y acepta con resignación que la restitución del paisaje sonoro de tiempos pasados no puede realizarse sólo a partir de las fuentes musicales escritas conservadas y menos aún tomando éstas como pruebas apodípticas o como documentos incuestionables.

Finalmente, como conclusión final, creo que esta investigación demuestra que la cifra no puede ser considerada en absoluto ese “modo vulgar de escribir música por números” que define nuestro diccionario. Parece imponerse una revisión general del concepto, al menos por lo que respecta al mundo musical hispano de los siglos XVI, XVII y XVIII.



## **BIBLIOGRAFÍA**



## BIBLIOGRAFÍA

En este listado se recoge la bibliografía utilizada y citada en este trabajo. Las referencias van agrupadas en tres secciones, de fuentes primarias y secundarias más obras de referencia, organizadas, a su vez en, en subsecciones, de acuerdo con el siguiente esquema:

- A.- Fuentes primarias
  - A.1.- Manuscritos
  - A.2.- Impresos
- B.- Fuentes secundarias
  - B.1.- Ediciones musicales
  - B.2.- Estudios
- C.- Obras de referencia
  - C.1.- Diccionarios
  - C.2.- Índices bibliográficos
    - C.2.1.- Manuscritos
    - C.2.2.- Impresos

La sección de manuscritos va organizada por bibliotecas o archivos, con expresión del título y signatura de las fuentes. Aparecen primero las referencias españolas y portuguesas y, más tarde, las europeas y americanas. Incluye, entre otras, las fuentes primarias estudiadas en la parte III. No se consignan aquí las fuentes reseñadas en el tabla de la parte II cuando no son expresamente comentadas en el texto de este trabajo.

La sección de impresos recoge también las fuentes primarias de la parte III, entre otras citadas en el texto. Va ordenada por nombre de autor y, dentro de estos, en orden cronológico de publicación.

Las dos secciones precedentes se complementan con la de ediciones musicales. Éstas van ordenadas por autores o por títulos, en función de la mención de responsabilidad que aparezca en el impreso.

La sección de estudios recoge todos aquellos libros, artículos, monografías y tesis doctorales usadas como fuentes secundarias en este estudio. Va ordenada por autores y, dentro de estos, por orden cronológico.

La sección de diccionarios relaciona los consultados. No tienen entrada separada en esta bibliografía las entradas concretas de diccionarios que se citan en el texto.

La sección de índices bibliográficos contiene aquellas obras de referencia, como catálogos de bibliotecas, bases de datos o índices propiamente dichos, manejados para la realización de este estudio. No se consignan aquí los catálogos generales de bibliotecas actuales, sean impresos o en fichas, ni tampoco los catálogos informáticos de acceso por internet, incluyendo aquellos del RISM<sup>1</sup>.

Para el más fácil manejo de esta bibliografía, se propone una clave de abreviaturas para las referencias más usuales, basada en las siglas utilizadas en el *DMEH*.

---

<sup>1</sup> Accesible a través de <http://www.rism.info/> (acceso septiembre 2013).

## ABREVIATURAS

AIM	American Institute of Musicology
CEKM	Corpus of Early Keyboard Music
CSIC	Consejo Superior de Investigaciones Científicas
DMEH	<i>Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana</i> , Emilio Casares (dir. y coord.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999.
JAMS	<i>Journal of the American Musicological Society</i>
ICCMU	Instituto Complutense de Ciencias Musicales
NASS	<i>Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología</i>
NGD	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , Stanley Sadie (ed.), 1980 (reed. 1995 y 2001)
RMS	<i>Revista de Musicología</i> , Sociedad Española de Musicología
TSM	<i>Tesoro Sacro Musical</i>
UMI	University Microfilm Inc. Dissertation Services
coord.	Coordinador
dir.	Director
ed.	Edición / editor
fol.	Folio / folios
p.	Página / páginas
reed.	Reedición
s.fol.	Sin foliar
s.d.	Fin fecha
s.ed.	Sin editor
s.l.	Sin lugar de edición
s.i.	Sin impresor
trad.	Traducción



## A.- FUENTES PRIMARIAS

### A.1.- Manuscritos

#### **BARCELONA, Biblioteca de Cataluña (E:Bc)**

*Quadern en xifra*, M 3659

Manuscritos con piezas para harpa Ms 741/22 y M 896.

Manuscritos para órgano M 387, M 729, M 386, M 751/21, M 1328, M 450, M 1011, M 1468, M 709 y M 932/14.

#### **BARCELONA, Biblioteca del Orfeó Catalá (E:Boc)**

Manuscrito para harpa, MM CV-42/R-40

#### **BARCELONA, Archivo de la Provincia Franciscana de Cataluña**

Manuscrito Senorami, 5-C-16

#### **CARRIÓN DE LOS CONDES, Monasterio de San Zoilo, Carrión de los Condes**

Manuscritos en cifra para órgano, sin signatura

#### **CUENCA, Catedral**

Fragmentos manuscritos en cifra adheridos a un tubo del órgano del Evangelio.

#### **EL ESCORIAL, Real Biblioteca del Monasterio (E:E)**

[DEL CASTILLO, Diego]: *Declaración de los órganos que ay en el Monasterio de St. Lorenzo el Real por la qual se da ynstrucción y claridad perpetua, a los afinadores de los secretos, largitorias y reducciones y órdenes de toda la cañutería, y cómo, y en qué lugares están los repartimientos dellas para que los tañedores sepan de qué mixturas deban usar y conozcan los registros como se dirá adelante, y ansi mesmo por dónde se an de tañer los tonos de todos los officiones del año*, [s.f., ca. 1590], signatura ms &-III-6 (Hay otra copia del siglo XVIII, bajo la signatura Z-IV-3).

Manuscritos de órgano LP27 (Ms 2184), LP29 (Ms 2186), LP30 (Ms 2187) y LP31 (Ms 2188).

*Tratado de música*, anónimo (c. 1460), ch.III.23.

#### **JACA, Archivo Catedral (E:J)**

Manuscrito de tecla y harpa, Ms 1.

#### **JEREZ DE LA FRONTERA, Archivo Diocesano**

[Libro de doña María Estrada], sin signatura. Ubicación actual probable.

#### **LAS PALMAS, Biblioteca Universitaria. Fondo Lothar Siemens**

Fray Benito: *Ramillote florido* (1744), BIG XIX-4 RAM ram

**MADRID, Biblioteca Nacional de España (E:Mn)**

Anotaciones manuscritas en CORREA, Francisco: *Libro de tientos y discursos de música práctica y theórica de órgano intitulado Facultad orgánica*, Alcalá, Antonio Arnao, 1626, R-14069.

CAVAZA, Manuel: *Rudimentos y elementos de la música práctica*, M 1759.

*Explicación fundamental de la música que se halla sobre los números de la cifra, con todas las advertencias necesarias para que los aficionados puedan executar las obras que gusten emprender. Obra nueva. Compuesta por un Profesor de Música de esta Corte (s. XVIII), Mss 14059/1.*

*Flores de Música. Obras y versos de varios organistas escriptas por fray Antonio Martín Coll, organista de San Diego de Alcalá, año de 1706*, M 1357.

*Huerto ameno de varias flores de música recogidas de muchos organistas por Fray Antonio Martín. Año 1708*, M 1359.

*Huerto ameno de varias flores de música recogidas de varios organistas por fray Antonio Martín. Año de 1709*, M 1360.

*Pensil deleitoso de suaves flores de música recogidas de varios organistas por fray antonio Martín, organista de San Diego de la ciudad de Alcalá. Año 1707*, M 1358

*Ramillote oloroso, suaves flores de música para órgano, compuestas por fray Antonio Martyn. Año 1709*, M 2267.

*Libro de música de clavicímbalo del Sr Dn Francisco de Tejada, 1721*, M 815.

Manuscritos para harpa M 816, M 13417 y M 2478.

Manuscrito en cifra adjunto a CABEZÓN, Antonio de: *Obras de música para tecla, harpa y vihuela*, Madrid, Francisco Sánchez, 1578, R-3891.

TAMAYO DE VARGAS, Tomás: *Cifra, contra-cifra, antigua y moderna* (1612), Ms 8940.

**MADRID, Archivo Histórico Nacional (E:Mah)**

AHPM (Archivo Histórico de Protocolos de Madrid), escribanía de Cristóbal de Cuervas, año de 1596, tomo 871.

AHPM (Archivo Histórico de Protocolos de Madrid), escribanía de Blas García, años 1600-1607, tomo 1484.

[Expediente del pleito de] *Don Francisco Díaz de Guitián, músico instrumentista de la Real Capilla de su Magestad con Don Joseph de Torres, organista de dicha Real Capilla, sobre la conzepción de un privilegio de un nuevo método de música, 1709-11, Consejos 26565-Exp.12.*

**MADRID, Fundación Lázaro Galdiano (E:Mlg)**

PACHECO, Francisco: *Libro de declaración de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Sevilla, 1599. Ed. facsímil de Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes, Sevilla, Excma. Diputación Provincial, 1985.

**MADRID, Real Biblioteca de Palacio (E:Mp)**

*Instrucción para deprender tocar órgano por monacordio*, II/2802.

**MADRID, Real Academia de la Historia**

“Árbol de la Casa de Hinestrosa”, colección Salazar y Castro, 9/141, fol. 202-238.

**OÑATE, Archivo Histórico de Protocolos de Guipúzcoa**

[Memoria para la renovación del órgano de la iglesia de San Pedro de Vergara por fray Joseph de Echevarría], 1/329 (p. 441-453).

**PALACIOS DE GODA (Ávila), Iglesia de San Juan Bautista**

Fragmentos manuscritos en cifra adheridos a la caja de ecos del órgano

**SEGOVIA, Archivo Catedral (E:SE)**

Libro de polifonía nº 6 (fol. 140v)

**SEVILLA, Archivo Catedral (E:Sc)**

*Libro de entrada de los señores capitulares*, libro 382.

VILLEGAS, Sebastián Vicente de: *Norma de los sagrados ritos y ceremonias que se observan en el officio divino y occurrencias de cassos extravagantes en todo el discurso del año conforme a las festividades dominicas o ferias de cada día en esta Santa Yglesia Metropolitana de Sevilla* (1630), sección III, libro 40.

*Libro de el gobierno de los registros y misturas que el órgano nuevo de la sancta iglesia mayor de Sevilla tiene. Fecho por Baltasar de Villada, año del el nacimiento del Señor de mill y quinientos y ochenta y quatro años. 1584.* Archivo Catedral de Sevilla, sección IX, legajo 128, documento 12.

**SEVILLA, Archivo Diocesano (E:Sc)**

Colegal del Salvador, Cuentas de fábrica, legajo 127.

**SEVILLA, Archivo Histórico Provincial**

DEL BARCO, fray Alejandro: *La antigua Ostippo y actual Estepa. Copia puntual de varias lápidas y otros vestigios romanos de la antigua Ostippo y apuntaciones de otras noticias de los otros tiempo medio y último que pueden servir para una historia completa de dicha villa*, manuscrito, 1788. Edición, introducción y notas de Alejandro Rezio Vezanzones, Estepa, 1994.

Sección Protocolos Notariales, legajos 11734, 16752, 16755, 16759, 16762 y 16863.

**TOLEDO, Biblioteca Pública (E:Tp)**

ESTEVAN, Fernand: *Reglas de canto plano è de contra-punto, è de canto de órgano* (1410), Ms. Biblioteca Pública de Toledo. Ed. facsímil, con comentario,

## BIBLIOGRAFÍA

estudio y transcripción de M<sup>a</sup> Pilar Escudero García, Publicaciones del Conservatorio Superior de Música de Sevilla, Madrid, Alpuerto, 1984.

\*\*\*

### **BRAGA, Biblioteca Pública (P:BRp)**

Manuscrito Ms 964.

### **COIMBRA, Biblioteca General Universitaria (P:Cug)**

Manuscritos en partitura MM 48 y MM 242

Manuscrito MJ1 (Fondo Manuel Joaquim)

### **LISBOA, Biblioteca da Ajuda (P:La)**

Apéndice en cifra a CORREA DE ARAUXO, Francisco: *Libro de tientos y discursos de música práctica y theórica de órgano intitulado Facultad orgánica*, Alcalá, Antonio Arnao, 1626, 38-XII-27.

### **OPORTO, Biblioteca Municipal (P-Pm)**

*Livro de cifra*, MM 42, olim N. 1577, Loc. B, 5.

*Livro de Obras de orgão juntas pella coriosidade de P. P. Fr. Roque da Conceição. Anno de 1695*, N° 1607, Loc. G, 7.

\*\*\*

### **BOLONIA, Civico Museo Bibliografico Musicale (I:Bc)**

BARCOTTO, Antonio: *Regola e breve raccordo per far render agiustati e regolati ogni sorte d'stromenti da vento, cioè organi, claviorgani, regali e simili*, C-80.

### **FLORENCIA, Biblioteca del Conservatorio (I:Fc)**

Manuscrito para harpa Ms 3802

### **PESARO, Biblioteca Oliveriana (I:PESo)**

Manuscrito de laúd, 1144 (olim 1193).

### **ROMA, Biblioteca Apostólica Vaticana (I:Rvat)**

Manuscrito Chigi Q.VIII.206

\*\*\*

### **BRUSELAS, Biblioteca Privada del prof. Jean Ferrard**

Adiciones manuscritas en cifra a CORREA DE ARAUXO, FRANCISCO: *Libro de tientos y discursos de música práctica y theórica de órgano intitulado Facultad orgánica*, Alcalá, Antonio Arnao, 1626, sin signatura.

### **GANTE, Biblioteca de la Universidad (B:Gu)**

Manuscritos para harpa, BHSL.HS3898/04 y BHSL.HS3898/14.

### **LIEJA, Bibliotheque de l'Université (B:Lu)**

*Liber Fratrum Cruciferorum Leodiensum* (1617), MS 153 (888).

\*\*\*

**PARÍS, Bibliothèque Nationale de France (F:Pn)**

Bourdenay Codex, Rés. Vma. ms. 851

**PARÍS, Bibliothèque Sainte-Geneviève (F:Psg)**

TRICHET, Pierre: *Traité des instruments* (ca. 1640), Ms 1070. Ed. facsímil, *Méthodes et traités*, série I, *France 1600-1800*, París, Fuzeau, 2005.

\*\*\*

**BERLÍN, Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz (D:B)**

Mus. MS Lynar B3

**MUNICH, Bayerische Staatsbibliothek (D:Mbs)**

Buxheimer Orgelbuch, Cim. 352b (olim Mus. MS 3752)

\*\*\*

**VIENA, Musikarchiv im Minoritenkonvent (A:Wm)**

Manuscrito MS XIV. 714 (olim 8).

\*\*\*

**CAMBRIDGE, Fitzwilliam Museum (GB:Cfm)**

*Libro de tonos humanos*, MU. 4-1958

**LONDRES, British Library (GB:Lbm)**

*Robertsbridge Codex*, Lbm Add. 28550.

\*\*\*

**CIUDAD VICTORIA (Tamaulipas, México), Biblioteca Pública Marte R. Gómez**

Manuscrito en cifra. Fondo “Gabriel Saldívar Silva”, sin signatura. Ubicación actual probable.

\*\*\*

**WASHINGTON, Library of Congress, Music Division (US:Wc)**

Libro en cifra para harpa, M2.1.T2 (17A) Case

**A.2.- Impresos**

AGAZZARI, Agostino: *Del suonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel conserto*, Siena, 1607.

AGRICOLA, Martin: *Musica instrumentalis deudsch ynn welcher begriffen ist, wie man nach dem gesange auff mancherley Pfeiffen lernen sol, Auch wie auff die Orgel, Harffen, Lauten, Geigen, und allerley Instrument und Seytenspiel, nach der recht gegründten Tabelthur sey abzusetsen*, Wittemberg, Georgen Rhaw, 1529.

ALSTED, Johann Heinrich: *Elementale mathematicum*, Frankfurt, 1611.

ALSTED, Johann Heinrich: *Encyclopaedia septem tomis distincta*, Herborn, 1630.

AMMERBACH, Elias Nicolaus: *Orgel oder Instrument Tabulatur*, Leipzig, Jacob Berwald' Erben, 1571. Ed. facsímil, Stuttgart, Cornetto Verlag, 2005.

AMMERBACH, Elias Nicolaus: *Ein New Kunstlich Tabulaturbuch darin sehr gute Moteten und lieblich Deutsche Tenores*, Nuremberg, Johannes Beyer, 1575.

AMMERBACH, Elias Nicolaus: *Orgel oder Instrument Tabulaturbuch*, Leipzig, Dietrich Gerlachs, 1583.

AMETRANO, Scipione: *Della famiglia Capece, opera intitolata a Federigo Tommacello marchese de Chiusano*, Nápoles, Constantino Vitale, 1603.

ANTEGNATI, Constanzo: *L'Arte organica*, Venecia, F. Tebaldino, 1608. Ed. facsímil Forni, Bologna, 1971.

ANTICO, Andrea: *Frottole intabulate da sonare organi. Libro primo*, Roma, 1517.

*Antiphonarium et graduale ad usum ordinis S. Hieronymi*, Sevilla, 1491.

ARAUJO, fray Francisco de: *Illustrisimi et reverendissimi D.D. Francisci de Arauxo ord. Praedicatorum olim apud salmanticenses Theologiae Professonis Primerij, Postumodum Episcopi Segoviensis, Demum ad pristinum paupertatis atatum reversi, variae et selectae decisiones morales ad statum ecclesiasticum & civilem pertinentes*, Lugduni, 1664.

ARGOTE DE MOLINA, G.: *Nobleza de Andalucía que dedica al Rey Don Phelippe II*, ed. de Manuel Muñoz y Garnica, Jaén, 1866.

ARON, PIETRO: *Toscanello in musica*, Venecia, 1523.

[ATTAIGNANT, Pierre]: *Très brève et familière introduction pour entendre et apprendre par soy mesmes a jouer toutes chansons reduites en la tablature du Lutz, avec la maniere d'accorder le dict Lutz*, [París], Pierre Attaignant, 1529.

[ATTAIGNANT, Pierre]: *Dixhuit basse dances garnies de recoupes et tordions, le tout reduyt en la tablature de lutz*, [París], Pierre Attaignant, 1530.

[ATTAIGNANT, Pierre]: *Dix neuf chansons musicales reduictes en la tablature des orgues, espinettes, manicordions & telz semblables instruments musicaulx*, [París], Pierre Attaignant, 1531.

[ATTAIGNANT, Pierre]: *Vingt et cinq chanson musicales reduictes en la tablature des orgues*, [París], Pierre Attaignant, 1531.

[ATTAIGNANT, Pierre]: *Vingt et six chansons musicales reduictes en la tablature des orgues*, [París], Pierre Attaignant, 1531.

[ATTAIGNANT, Pierre]: *Magnificat sur les huit tons avec Te Deum laudamus et deux préludes*, [París], Pierre Attaignant, 1531.

[ATTAIGNANT, Pierre]: *Treze motetz musicaulx avec ung prelude, le tout reduict en la tablature des orgues*, [París], Pierre Attaignant, 1531.

[ATTAIGNANT, Pierre]: *Tabulature pour le jeu d'orgues, espinettes et manicordions sur le plain chant de Cunctipotens et Kyrie Fons, avec leur Et in terra, Patrem, Sanctus et Agnus Dei*, [París], Pierre Attaignant, [1531].

[ATTAIGNANT, Pierre]: *Quatorze gaillardes, neuf pavaues, sept bransles et deux basses dances*, [París], Pierre Attaignant, [1531].

AVELLA, Giovanni d': *Regole di musica divise in cinque trattati, con le quali s'insegna il canto fermo e figurato, per vere e facili regole*, Roma, Francesco Moneta, 1657.

BAENA, Gonzalo de: *Arte novamente inventada pera aprender a tanger*, Lisboa, German Galharde, 1540.

BANCHIERI, Adriano: *Cartella musicale*, Venezia, 1601 (reed. 1614).

BANCHIERI, Adriano: *L'organo Suonarino*, Venecia, Ricciardo Amadino, 1605, (2ª ed. 1609, 3ª ed. 1611).

BANCHIERI, Adriano: *Conclusioni nel suono dell'organo*, Bologna, Rossi, 1609.

BÉDOS DE CELLES, François: *L'art du facteur d'orgues*, París, L.F. Delatour, 1766-1778.

BERMUDO, fray Juan: *Libro primero de la declaración de instrumentos*, Osuna, Juan de León, 1549.

BERMUDO, fray Juan: *Arte tripharia*, Osuna, Juan de León, 1550.

BERMUDO, fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555. Ed. facsímil, Macario Santiago Kastner (ed.), Documenta musicologica XI, Kassel, Bärenreiter, 1957.

BOECIO, Anicio Manlio Torquato Severino: *Tratado de música*, ed. castellana de Salvador Villegas Guillén, Madrid, Ediciones Clásicas, 2005.

BOSINENSIS, Franciscus: *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto, libro primo*, Petrucci, Venezia, 1509.

BOSINENSIS, Franciscus: *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto, libro secondo*, Petrucci, Venezia, 1511.

BRAYTHWAIT, William: *Siren coelestis centum harmoniarum, duarum, trium & quatuor vocom*, Londres, [Iohannis Norton], 1638.

BRICEÑO, Luis: *Método muy facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*, París, 1626.

BURMEISTER, Joachim: *Musica practicae sive artis canendi ratio, quamvis succinta, perspicua tamen, et usui hodierno ita accomodata, ut priscarum quibusdam documentis maxime huc facientibus, tanquam veris fixisque fundamentis innitens, toediosas de mutatione, deque aliis nonnullis rebus haud adeo necessarias praeceptiones tollendo, faciliorem canendi suppeditet modum*, Rostock, 1601.

BUUS, Jacques: *Recercari, libro primo*, Venecia, Antonio Gardano, 1547.

BUUS, Jacques: *Intabolatura d'organo di ricercari*, Venecia, Antonio Gardano, 1549.

CABEZÓN, Antonio de: *Obras de música para tecla, harpa y vihuela de Antonio de Cabeçón, músico de la cámara y capilla del rey don Philippe nuestro señor, recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabeçón su hijo, ansi mesmo músico de cámara y capilla de su magestad*, Madrid, Francisco Sánchez, 1578.

CABEZÓN, Antonio de: *Obras de música para tecla, harpa y vihuela de Antonio de Cabeçón*, Madrid, Francisco Sánchez, 1578. Ed. facsímil, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma, L'Anxaneta Ediciones, 2008.

CALVISIUS, Sethus: *Melodiae condendae ratio, quam vulgo Musica Poetica vocant, ex veris fundamentis exstructa & explicata*, Erfurt, Georg Baumann, 1592.

CALVISIUS, Sethus: *Compendium Musicae practicae pro incipientibus conscriptum*, Leipzig, 1594, reed. 1602.

CALVISIUS, Sethus: *Exercitationes musicae duae*, Leipzig, 1600.

CALVISIUS, Sethus: *Musicae artis praecepta nova et facilissima, per septem voces musicales, quibus omnis difficultas, quae ex diverse clavibus, et ex diversis cantilenarum generibus, et ex vocum musicalium mutatione oriri potest tollitur*, Jena, 1612.

CAMPANILE, Filiberto: *L'armi, overo insegne de' nobili... que sono i discorsi d' alcune famiglie nobili, così spente, come vive del Regno de Napoli*, Napoli, Tarquinio Longo, 1610.

*Cancionero general de muchos y diversos autores... compilado por Fernando del Castillo*, Valencia, Cristofal Kofman, 1511.

CAPUTI, Manilio: *Il primo libro di madrigali a IIII*, Nápoles, Gioseppe Cacchio dall'Aquila, 1592.

CARAMUEL LOBKOWITZ, Juan: *Steganographia, arte de escribir en zifra*, Bruselas, 1636 (reed. Colonia, 1639).

CARAMUEL LOBKOWITZ, Juan: *Ferdinandus Tertius sive sanctae crucis musicae errorem totius orbis terrarum corrigentis novis canones*, Viena, Matheus Cosmerovius 1647.

CARAMUEL LOBKOWITZ, Juan: *Aparatus philosophicus*, Frankfurt, 1657.



CARAMUEL LOBKOWITZ, Juan: *Arte nueva de musica inventada año de DC por S. Gregorio el Grande, Monje de nuestro P.S. Benito, y despues Pontifice Maximo. Desconcertada año de MXII por Guidon Aretino, Religioso de la misma Orden, y Musico excelente en su tiempo. Restituida a su primera perfeccion año de MDCXX por Fr. Pedro de Ureña, Monje Cisterciense, Hijo de nuestro Real Monasterio de la Espina. Reducida a este breve Compendio año de MDCXLIV por I[uan] C[aramuel], Religioso del mismo Monasterio*, Roma, Fabio de Falco, 1669.

CARAMUEL LOBKOWITZ, Juan: *Mathesis biceps*, Campagna, 1670.

CARAMUEL LOBKOWITZ, Juan: *Architectura civil recta y obliqua*, Vigevano, 1678.

CARRASCO, Manuel: *Método de cifra compasada para piano o sea Nuevo arte para aprenderle a tocar sin necesidad de música ni de maestro*, Madrid, Imprenta del Norte, 1866.

CARVALHO DA COSTA, Padre Antonio: *Corografia portugueza e descripçam topografica do famoso reino de Portugal*, Lisboa, Officina Real Deslandesiana, 1712.

CAUS, Salomón de: *Les raisons des foces mouvantes, avec diverses machines tant utiles que plaisantes, auxquelles sont adjoints plusieurs dessings de grottes & fontaines*, Frankfurt, J. Norton, 1615.

CAVAZZONI, Marco Antonio: *Recerchari, motetti, canzoni*, libro primo, Venecia, 1523.

CELLES, Dom François Bédos de: *L'art du facteur d'orgues*, París, L.F. Delatour, 1766-1778.

CERONE, Pietro: *El Melopeo y maestro, tractado de música theórica y práctica*, Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613. Ed. facsímil, Bologna, Forni, 1969.

CERRETO, Scipione: *Della prattica musica vocale, et strumentale*, Napoli, Iacomo Carlino, 1601.

CERVELLÓN DE LA VERA, Eustaquio: *Diálogo harmónico sobre el theatro crítico universal en defensa de la música de los templos*, Madrid, 1726.

CIZZARDI, Liborio Mauro: *Il tutto in poco, overo Il segreto scoperto... diviso en cinque libri, ne'quali si mostra un modo facilissimo, per imparare il vero Canto Fermo con le giuste regole, e con alcune altre osservazioni necessarie ad un cantore*, Parma, Giuseppe Rosati, 1711.

COLONNA, Fabio: *La sambuca lincea overo dell'istromento musico perfetto*, Nápoles, Costantin Vitale, 1618.

*Compendio de el arte de organería*, 1830. Ed. facsímil con intr. y ed. de Louis Jambou, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1987.

CORREA DE ARAUXO, Francisco: *Libro de tientos y discursos de música práctica y theórica de órgano intitulado Facultad orgánica*, Alcalá, Antonio Arnao, 1626.

CORREA DE ARAUXO, Francisco: *Libro de tientos y discursos de música práctica y theórica de órgano intitulado Facultad orgánica*, Alcalá, Antonio Arnao, 1626. Ed. facsímil, Genève, Minkoff, 1981.

DALZA, Joan Ambrosio: *Intabulatura de lauto, libro quarto*, Venezia, Petrucci, 1508.

DAZA, Esteban: *Libro de música en cifra para vihuela, intitulado El Parnaso*, Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1576, en *Libros de música para vihuela, 1536-1576*, Cdrom, Gerardo Arriaga, Carlos González y Javier Somoza (ed.), Opera Tres y Opera Prima, 2003.

DE PAZ, Padre Manuel: *Médula de canto llano y órgano, en que se explican con toda claridad sus más essenciales reglas*, Madrid, Joachin Ibarra, 1767.

DELLA PORTA, Giovan Battista: *De occultis literarum notis*, Montisbeligardi, Iacobum Foillet, 1593. Ed. facsímil, Zaragoza, Cátedra de Criptografía de la Universidad de Zaragoza, 1996.

DENSS, Adrian: *Florilegium onmis fere generis cantionum suavissimarum ad testudinis tabulaturam accommodatarum*, Colonia, Gerardus Grevenbruch, 1594.

*Des chansons reduitz en tablature de luc a trois et quatre parties, livre deuxième*, Lovaina, Pierre Phalèse, 1546.

DÍAZ DE GUITIÁN, Francisco: *Memorial sacro-político y legal, al Rey nuestro señor*, Madrid, 1709.

DIRUTA, Girolamo: *Il Transilvano, dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et istromenti da penna*, Venecia, Giacomo Vincenti, 1593 y *Seconda parte del Transilvano*, Venecia, Alessandro Vincenti, 1609. Ed. facsímil, Arnaldo Forni Editore, Bologna, 1983.

*Dit is een zeer shoon Boecxken, om te leeren maken alderhande tabulatueren wten Discante. Daer duer men lichtelijck mach leeren spelen opt Clavecordium luyte ende Fluyte*, Jan van Ghelen, Amtwerpen, 1554 (reed. 1568) .

DOIZI DE VELASCO, Nicolás: *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad y perfección, y se muestra ser instrumento perfecto y abundantísimo*, Nápoles, 1640.

DONI, Giovanni Battista: *Compendio del trattato de' generi e de' modi della musica*, Roma, Andrea Fei, 1635.

ELST, Jan van der: *Den ouden ende nieuwen grondt vande musiicke*, Gante, M. Graet, 1662.

ESLAVA, Hilarión: *Museo orgánico español*, Madrid, s. ed., 1853.

ESPINEL, Vicente: *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1618.

ESPINOSA, Juan de: *Tractato de principios de música práctica y theórica sin dexar ninguna cosa atrás*, Toledo, Gillén de Brocar, 1520. Ed. facsímil, Viejos libros de música, 13, Madrid, Joyas bibliográficas, 1978.

FEIJOO, Benito Jerónimo: *Theatro crítico universal*, 8 vol., Madrid, 1726-39.

FERNÁNDEZ, Antonio: *Arte de música de canto d'orgam, e canto cham, & proporções de Musica divididas harmonicamente*, Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1626. Ed. facsímil, Ministerio de Cultura, Delegação Regional da Cultura do Alentejo, 1996.

FERNÁNDEZ DE HUETE, Diego: *Compendio numeroso de zifras armónicas, con theórica, y práctica para harpa de una orden, de dos órdenes, y de órgano*, Madrid, Imprenta de Música, 1702 (primera parte) y 1704 (segunda parte).

FLORINDO, Andrés: *Adicción al Libro de Ecija i sus grandezas*, Lisboa, Pedro Crasbeeck, 1631.

FOGLIANO, LODOVICO: *Musica theorica*, Venecia, 1529.

*Frottole de miser Bortolomio Tromboncino & de miser Marcheto Carra*, Venezia, 1520.

FUENLLANA, Miguel de: *Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica Lyra*, Sevilla, Martín Montesdeoca, 1554. Ed. facsímil, Genève, Minkoff, 1981.

FUENLLANA, Miguel de: *Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica Lyra*, Sevilla, Martín Montesdeoca, 1554, en *Libros de música para vihuela, 1536-1576*, Cdrom, Gerardo Arriaga, Carlos González y Javier Somoza (ed.), Opera Tres y Opera Prima, 2003.

GALILEI, Vincenzo: *Fronimo. Dialogo di Vicentio Galilei, nobile fiorentino, sopra l'arte del bene intavolare, et rettamente sonare la musica negli strumento si de corde come di fiato, & in particolare nel liuto*, Venezia, Herede di Girolamo Scotto, 1584. (reed. de 1568). Ed. facsímil, Firenze, Forni, 1988.

GENGENBACH, Nikolaus: *Musica nova. Neue Singekunst, so wol nach der alten Solmisation, als newen Bobisation and Bebisation*, Leipzig, 1626. Ed. crítica moderna de A. Scott, 1996.

GERBERT, Martin: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum ex variis Italiae, Galliae & Germaniae codicibus manuscriptis collecti*, St. Blasien, 1784.

GIBELIUS, Otto: *Kurtzer, jedoch gründlicher Bericht von den vocibus musicalibus*, Bremen, 1659.

[GÓMEZ, fray Tomás]: *Arte de canto llano, órgano, y cifra, junto con el de cantar sin mutanças, altamente fundado en sus principios de Arithmética y Música*, Madrid, Imprenta Real, 1649.

GUERAU, Francisco: *Poema harmónico, compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra*, Madrid, Manuel Ruiz de Murga, 1694. Ed. facsímil a cargo de B. Jeffery, Londres, Tecla Editions, 1977.

GUERRERO, Francisco: *Liber primus missarum*, París, Nicolai du Chemin, 1566.

GUERRERO, Francisco: *Liber vesperarum*, Roma, Dominici Basae, 1584.

GUIDO D'AREZZO: *Micrologus*, trad. de Warren Babb, en *Hucbald, Guido and John on Music*, New Haven, Yale University Press, 1978, p. 57-83

GUTIÉRREZ, José: *Respuesta de Assiodoro persona principal en el Diálogo harmónico al Rvdo. P. Fr. Joseph Madaria, organista del Real Monasterio de San Martín de Madrid*, Madrid, Francisco López, 1727.

HIZTLER, Daniel: *Extract aus der Neuen Musica oder Sinkunst*, Nurember, 1623.

HIZTLER, Daniel: *Neue musica oder Singkunst*, Tübingen, 1628.

*Hortus Musarum in quo tanquam flosculi quidam selectissimorum carminum collecti sunt*, Lovaina, Pierre Phalèse, 1552.

HUBMEIER, Hippolytus: *Disputationes quaestionum illistrum, philosophicarum, musicarum...*, Jena, 1604.

IBN EZRA, Rabbi Abraham: *Sefer ha-Mispar. Das Buch der Zahl*, Moritz Silberberg (ed.), Frankfurt, J. Kauffmann, 1895.

KIRCHER, Athanasius: *Musurgia universalis sive Ars consoni et dissoni in X libros digesta*, Roma, Francesco Corbelletti, 1650.

KIRON (Eugenio Varela Hervías): *Antigua descripción de Zaragoza*. Ed. moderna, Madrid, Imprenta de Silverio Aguirre, 1940.

KOCH, J.F. Wilhelm: *Choralbuch für Volksshulen*, Magdeburg, 1816.

LANFRANCO, Giovanni Maria: *Scintille di musica*, Brescia, Lodovico Britannico, 1533.

LARRUGA, Eugenio: *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España*, Madrid, Antonio Espinosa, 1788.

*Las obras del famoso poeta Gregorio Silvestre, recopiladas por diligencia de sus erederos y corregidas conforme a sus más verdaderos originales*, Granada, Sebastián de Mena, 1599.

*Libro de las suertes, agora de nuevo reconocido, y enmendado e mudada la cuenta Dalguarismo en cuenta llana porque más fácilmente entender se pueda*, Valencia, Juan Joffre, 1528.

*Livre plaisant et très utile pour apprendre a faire et ordonner toutes tabulatures hors le discant, dont et par lesquelles l'on peult facilement et legierement aprendre a iouer sur les manicordion, luc et flutes*, Amberes, Guillaume Vorsterman, 1529.

LIPPIUS, Johannes: *Synopsis musicae novae omnino verae atque methodicae universae: In omnis sophiae praegustos parergos inventae disputatae & propositae omnibus philomusis*, Strasbourg, 1612.

LOBO, Alonso: *Liber primus missarum*, Madrid, Ex Typographia Regia, 1602.

LÓPEZ, Juan Francisco: *Nuevo método teórico-práctico para aprender a tocar la cítara por cifra, sin necesidad de maestro, compuesto por D.J.F López, profesor de música, bajo dirección de D. José Sanchiz (alias el ciego de la ollería)*, Valencia, imprenta de Blat, 1843.

LORENTE, Andrés: *El porqué de la música, en que se contiene las quatro artes de ella, canto llano, canto de órgano, contrapunto, y composición*, Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672.

LUSCINIUS, Othomar: *Musicae institutiones*, Strasbourg, 1515.

LUSCINIUS, Othomar: *Musurgia seu praxis musicae. Illius primo quae Instrumentis agitur certa ratio, ab Ottomaro Luscinio Argentino duobus libris absoluta*, Joannes Scotto, Strasbourg, 1536 (reed. 1542).

MADARIA, Joseph: *Respuesta al señor Assiodoro, persona principal del Diálogo harmónico*, Madrid, Lorenzo Francisco Mojados, 1727.

MARCOS DURÁN, Domingo: *Lux bella*, Sevilla, Cuatro alemanes compañeros, 1492. Ed. facsímil *Viejos Libros de Música*, I, Joyas Bibliográficas, Madrid, 1976.

MARCOS DURÁN, Domingo: *Comento sobre lux bella*, Salamanca, Porras, 1498. Ed. facsímil *Viejos Libros de Música*, 2, Joyas Bibliográficas, Madrid, 1976.

MARCOS DURÁN, Domingo: *Símula de canto de órgano, contrapunto y composición vocal y instrumental, práctica y speculativa*, Salamanca, Gesser (?), entre 1502 y 1506. Ed. facsímil *Viejos Libros de Música*, 3, Joyas Bibliográficas, Madrid, 1976.

MARTÍ, Francisco de Paula: *Poligrafía o Arte de escribir en cifra de diferentes modos*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1808. Ed. facsímil, Valencia, Societat Bibliogràfica Valenciana Jerónima Galés, 1999.

MARTÍN Y COLL, fray Antonio: *Arte de canto llano y breve resumen de sus principales reglas, para cantores de choro*, Madrid, viuda de Juan García Infanzón, 1714.

MARTÍN Y COLL, fray Antonio: *Arte de canto llano y breve resumen de sus principales reglas, para cantores de choro*, Madrid, Imprenta de Música por Bernardo Peralta, 1719.

MARTÍN Y COLL, fray Antonio: *Breve suma de todas las reglas del canto llano y su explicación*, Madrid, 1734.

MARTÍNEZ DE BIZCARGUI, Gonzalo: *Arte de canto llano y contrapunto y canto de órgano con proporciones y modos*, Burgos, Fadrique Alemán, 1511. Ed. facsímil, Viejos libros de música, 8, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1976.

MAYONE, Ascanio: *Primo libro di diversi capricci per sonare*, Nápoles, Constantino Vitale, 1603.

MAYONE, Ascanio: *Secondo libro de diversi capricci per sonare*, Nápoles, Giovanni Batista Gargano y Lucrezio Nucci, 1609.

MERSENNE, Marin: *Harmonie universelle, contenant la theorie et la pratique de la musique*, París, Sebastien Cramoisy, 1636.

MERULO, Claudio: *Ricercari d'intavolatura d'Órgano [...], libro primo*, Martinengo, Villachiera, 1567.

MERULO, Claudio: *Il primo libro di ricercari da cantare, a quatro voci [...], libro quarto*, Venecia, Antonio Gardano, 1574.

MILÁN, Luis: *Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro*, Valencia, Francisco Díaz Romano, 1536, en *Libros de música para vihuela, 1536-1576*, Cdrom, Gerardo Arriaga, Carlos González y Javier Somoza (ed.), Opera Tres y Opera Prima, 2003.

MINGUET E YROL, Pablo: *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y más usuales, como son la guitarra, tiple, vandola, cythara, clavicordio, órgano, arpa, psalterio, badurria, violín, flauta travessera, flauta dulce, y la flautilla, con varios tañidos, danzas, contradanzas y otras cosas semejantes, demostradas, y figuradas en diferentes láminas finas, por música, y por cifra al estilo castellano, italiano, catalán y francés, para que qualquier aficionado las pueda comprehender con mucha facilidad, y sin maestro, con una breve explicación de cómo el autor los aprendió, que está al bolver de esta hoja*, [Madrid, ¿Joaquín de Ibarra?], [1754].

MINGUET E YROL, Pablo: *Reglas y advertencias generales para tañer el psalterio, con varios tañidos, demostrados, y figurados en diferentes láminas finas, por música, y cifra, para que qualquier aficionado las pueda comprehender con mucha facilidad y sin maestro*, Madrid, Joaquín de Ibarra, 1754.

MINGUET E YROL, Pablo: *Reglas y advertencias generales para tañer la flauta traversera, la flauta dulce, y la flautilla, con varios tañidos, demostradas, y figuradas con diferentes láminas finas, por música, para que qualquier aficionado las pueda aprender con mucha facilidad, y sin maestro*, Madrid, Joaquín de Ibarra, 1754.

MINGUET E YROL, Pablo: *Arte y advertencias generales para saber tañer por música los dichos 16 instrumentos y asimismo el labirinto, diferentes círculos armónicos, modular y solfear de tres maneras*, s.l., s. ed., [1773].

MINGUET E YROL, Pablo: *Reglas y advertencias generales para tañer la guitarra, tiple, y vandola, con variedad de sonas, danzas y otras cosas semejantes, demostradas, y figuradas con diferentes láminas finas, por música y cifra, para que qualquier aficionado las pueda aprender con mucha facilidad, y sin maestro*, Madrid, Imprenta del autor, 1774 (reimpresión).

MINGUET E YROL, Pablo: *Reglas y advertencias generales para acompañar sobre la parte con la guitarra, clavicordio, órgano, arpa, cítara o qualquier otro instrumento, con sus láminas finas, que sirven para los exemplos de contrapunto, y composición, las más esenciales a este efecto, y para que qualquier aficionado las pueda comprehender con mucha facilidad, y sin necesidad de maestro. Recopiladas de las obras de Gaspar Sanz*, Madrid, Joaquín de Ibarra, [s.f.].

MINGUET E YROL, Pablo: *Reglas y advertencias generales para tañer la bandurria, con variedad de sonos, danzas y otras cosas semejantes, demostradas, y figuradas con diferentes láminas finas, por música, y cifra, para que qualquier aficionado las pueda aprender con mucha facilidad, y sin maestro*, Madrid, Joaquín de Ibarra, [s.f.].

MINGUET E YROL, Pablo: *Reglas y advertencias generales para tañer el violín, con variedad de sonos, danzas y otras cosas semejantes, demostradas, y figuradas con diferentes láminas finas, por música, y cifra, para que qualquier aficionado las pueda aprender con mucha facilidad, y sin maestro*, Madrid, Joaquín de Ibarra, [s.f.].

MONTANOS, Francisco de: *Arte de música theórica y práctica*, Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1592.

MONSERRATE, Andrés de: *Arte breve y compendioso de las dificultades que se ofrecen en la música práctica del canto llano*, Valencia, Pedro Patricio Mey, 1614.

MUDARRA, Alonso: *Tres libros de música en cifra para vihuela*, Sevilla, Juan de León, 1546, en *Libros de música para vihuela, 1536-1576*, Cdrom, Gerardo Arriaga, Carlos González y Javier Somoza (ed.), Opera Tres y Opera Prima, 2003.

MUDARRA, Alonso: *Tres libros de música en cifra para vihuela*, Sevilla, Juan de León, 1546. Ed. facsímil con introducción de James Tyler, Mónaco, Editions Chanterelle, 1980.

MURCIA, Santiago de: *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*, Amberes, 1714.

*Musica Nova accomodata per cantar et sonar sopra organi, et altri strumenti, composta per diversi eccellentissimi musici*, Venezia, Segno del Pozzo, 1540.

*Musique de Ioye, Appropriée tant a la voix humaine, que pour apprendre a sonner Espinettes, Violons, et fleutes. Avec Basses Dances, élèves Pavanes, Gaillardes, et Branles, ou lon pourra apprenre, et scavoir les mesures, et cadences de la Musicque, et*

*de toutes danses. Composées para divers aucteurs Musiciens tres parfaictz & excellents, en leur siecle*, Lyon, Jacques Moderne, ca. 1550.

NARVÁEZ, Luis de: *Los seys libros del Delphín, de música de cifras para vihuela*, Valladolid, Diego Hernández de Córdoba, 1538. Ed. facsímil, Gèneve, Minkoff, 1980.

NARVÁEZ, Luis de: *Los seys libros del Delphín, de música de cifras para vihuela*, Valladolid, Diego Hernández de Córdoba, 1538, en *Libros de música para vihuela, 1536-1576*, Cdrom, Gerardo Arriaga, Carlos González y Javier Somoza (ed.), Opera Tres y Opera Prima, 2003.

NASSARRE, fray Pablo: *Fragmentos músicos. Reglas generales y muy necesarias para canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición*, Zaragoza, Tomás Gaspar Martínez, 1683.

NASSARRE, fray Pablo: *Fragmentos músicos repartidos en cuatro tratados, en que se hallan reglas generales y muy necesarias para canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición*, Madrid, Imprenta real de Música, 1700.

NASSARRE, fray Pablo: *Fragmentos músicos*. Ed. facsímil a cargo de Alvaro Zaldívar, Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 1988 (I), 2005 (II) y 2006 (III).

NASSARRE, fray Pablo: *Escuela música según la práctica moderna*, Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1723 y *Segunda parte de la Escuela música*, Zaragoza, Herederos de Manuel Román, 1723. Ed. facsímil, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980.

ORNITHOPARCUS, Andreas: *Musicae activae micrologus*, Leipzig, 1517.

ORTIZ Diego: *El primo libro de Diego Ortiz tolletano, nel qual si tratta delle glose sopra le cadenze et altre sorte de punti in la música del violone*, Roma, Valerio y Luis Dorico, 1553. Ed. facsímil, Florencia, SPES, 1994.

PADOVANO, Anibale: *Toccate et ricercari d'organo*, Venecia, 1604.

PAIX, Jacob: *Ein Schön Nutz und Gebreüchlich Orgel Tablaturbuch*, Lauingen, 1583.

PAIX, Paix: *Thesaurus motetarum*, Strasbourg, Bernhard Jobin, 1589.

PANHORMITANO, Bartolomeo Lieto: *Dialogo quarto de musica*, Nápoles, 1559.

PERROTTA, fra Vincenzo: *Descrizione storica della chiesa, e del monistero di S. Domenico Maggiore di Napoli*, Nápoles, Saverio Giordano, 1828.

PISADOR, Diego: *Libro de música de vihuela*, Salamanca, el autor, 1552, en *Libros de música para vihuela, 1536-1576*, Cdrom, Gerardo Arriaga, Carlos González y Javier Somoza (ed.), Opera Tres y Opera Prima, 2003.



PODIO, Guillermo de: *Ars musicorum o Commentarium musices*, Valencia, Peter Hagenbach & Leonhard Hutz, 1495. Ed. facsímil, *Viejos libros de música*, 4, Madrid, Joyas bibliográficas, 1976.

PUERTO, Diego del: *Portus musice correctus seu emendatus iu quo nemo periclitabitur*, Salamanca, J. Porras, 1504.

PRAETORIUS, Michael: *Syntagma musicum*, Wolfenbütel, 1619. Ed. facsímil de Wilibald Gurlitt, Kassel, Bärenreiter, 1996.

PUTEANUS, Erycius: *Modulata Pallas, sive septem discrimina vocum, ad harmonicae lectionis novum et compediarium usum aptata et contexta*, Milán, Ponziani, 1599.

PUTEANUS, Erycius: *Musathena, seu notarum heptas ad harmonicae lectionis novum et facilem usum*, Hannover, Claudium Marnicum et haeredes Ioan Aubrii, 1602.

RAMONEDA, Ignacio: *Arte de canto llano en compendio breve y método muy fácil para que los particulares que deben saberlo adquieran con facilidad y poco trabajo la inteligencia y destreza convenientes*, Madrid, 1778.

RAMOS DE PAREJA, Bartolomé: *De musica practica*, Bologna, Enrico de Colonia, 1482.

RAVAL, Sebastián: *Il primo libro di ricercari a quatro voci cantabili, per liuti, cimabi et viole d'arco*, Palermo, Giovanni Antonio de Franceschi, 1596.

*Regla de la Hermandad de sacerdotes, sita en la Collegial de Sevilla, aprobada por el ordinario desta Ciudad, en el año del Nacimiento de Christo N. Redentor de 1636*, Sevilla, Simón Fajardo, 1636.

ROA, Martín de: *Ecija, sus santos y su antigüedad eclesiástica y seglar*, Sevilla, 1629.

RODIO, Rocco: *Libro de ricercate a quattro voci... con alcune fantasie sopra varii canti fermi*, Nápoles, Giosepe Cacchio dall'Aquila, 1575.

RODRIGUES COELHO, Manoel: *Flores de musica pera o instrumento de tecla & harpa*, Lisboa, Peter Craesbeeck, 1620.

ROEL DEL RIO, Antonio Ventura: *Institución harmónica, o doctrina musical, theórica y práctica que trata del canto llano, y de órgano*, Madrid, herederos de la viuda de Juan García Infanzón, 1748.

ROUSSEAU, Jean-Jacques: "Project concernant de nouveaux signes pour la musique, lu par l'Auteur à l'Académie des Sciences, le 22 Août 1742", en *Traité sur la musique*, Gênevve, 1781.

ROUSSEAU, Jean-Jacques: "Dissertation sur la musique moderne", en *Traité sur la musique*, Gênevve, 1781.

ROXAS, Diego de: *Promptuario armónico, y conferencias theóricas y prácticas de canto llano, con las entonaciones de choro y altar, según la costumbre de la Santa Iglesia Cathedral de Córdoba*, Córdoba, Antonio Serrano y Diego Rodríguez, 1760.

RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas: *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española, y arpa, tañer, y cantar a compás por canto de órgano, y breve explicación del Arte, con preceptos fáciles, indubitables, y explicados con claras reglas por teórica, y práctica*, Madrid, Melchor Álvarez, 1677.

RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas: *Luz y norte musical*. Ed. facsímil, Minkoff, Ginebra, 1976.

SALAZAR Y MENDOZA, Pedro: *Chronicon de el Cardenal Don Juan Tavera*, Toledo, 1603.

SALINAS, FRANCISCO: *De musica libri septem*, Salamanca, 1577. Ed. castellana de Ismael Fernández de la Cuesta, Madrid, Alpuerto, 1983.

SALMON, Thomas: *An essay to the advancement of musick by casting away the preplexity of different clifft, and uniting all sorts of musick, lute, viol, violin, organ, harpsechord, voice, &c., in one universal character*, London, J. Macock, 1672.

SANTAMARÍA, Fray Tomás de: *Libro llamado Arte de tañer fantasía, assi para tecla como para vihuela y todo instrumento en que se pudiere tañer a tres y a quatro voces y a más*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdova, 1565. Ed. facsímil, Madrid, Arte Tripharia, 1982.

SANTOS, Francisco: *Día y noche de Madrid. Discursos de lo más notable que en él se pasa*, Madrid, 1663.

SANZ, Gaspar: *Introducción de música sobre la guitarra española*, Zaragoza, herederos de Diego Dormer, 1674, primero y segundo libro. Octava edición con adición de un libro tercero, Zaragoza, herederos de Diego Dormer, 1697. Ed. facsímil, con introducción y notas de Luis García-Abrines, Zaragoza, Institución Fernándo el Católico, 1979.

SAYAS, Juan Francisco de: *Música canónica, motética y sagrada*, Pamplona, Joseph de Rada, 1761.

SCHEIDT, Samuel: *Tabulatura nova, continens variationes aliquot psalmorum, fantasiarum, cantilenarum, passamezzo, et canones aliquot, in gratia organistarum adornata*, Hamburgo, Heringianis, 1624.

SCHLICK, Arnold: *Spiegel del Orgelmacher und Organisten*, Mainz, 1511. Ed. facsímil, con transcripción, traducción y notas de Elizabeth Berry Barber, Frits Knuf, Buren, 1980.

SCHLICK, Arnold: *Tabulaturen etlicher Lobgesang und Lidlein*, Mainz, 1512.

SCHMID, Bernhard: *Zwey Bücher. Einer Neuen Kunstlichen Tabulatur auff Orgel und Instrument*, Strasbourg, Bernhard Jobin, 1577.

SEBASTIANI, Claudio: *Bellum musicale, inter plani et mensuralis cantus reges, de Principatu in Musicae Provincia obtinendo, contententes*, Strasbourg, Pauli Machaeropoei, 1563.

SOLER, Antonio: *Satisfacción a los reparos precisos hechos por D. Antonio Roel del Río a la Llave de la Modulación*, Madrid, Antonio Martín, 1765.

SOLER, Antonio: *Theórica y práctica del temple para los órganos y claves*. Ed. facsímil, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1983.

SOUHAITTY, Jean-Jacques: *Nouveaux élémens de chant, ou L'essay d'une nouvelle découverte qu'on a fait dans l'art de chanter*, París, 1677.

SOUHAITTY, Jean-Jacques: *Essai du chant de l'église par la nouvelle méthode des nombres*, París, 1679.

SPINACINO, Francesco: *Intabulatura de lauto, libro primo*, Venezia, Petrucci, 1507.

SPINACINO, Francesco: *Intabulatura de lauto, libro secondo*, Venecia, Petrucci, 1507.

SUÁREZ DE FIGUEROA, Miguel: *Templo de Nuestro Grande Patriarca San Francisco de la provincia de los Doze Apóstoles del Perú en la Ciudad de los Reyes*, Lima, 1675.

SWEERT, Frans: *Athenae belgicae, sive Nomenclator inferioris Germaniae scriptorum, qui disciplinas philologicas, philosophicas, theologicas, juridicas, medicas et musicas illustrarunt*, Amberes, Guillermo de Tungris, 1628.

TAFALL, Mariano: *Arte completo del constructor de órganos o sea Guía manual del organero*, Santiago de Compostela, Establecimiento tipográfico de Fernández y Compañía, 4 vol. 1872-1876.

TELLADO, fray Buenaventura: *Nuevo manogito de flores, en tres ramilletes compuesto de varias flores para todas personas Católicas, Eclesiásticas y Religiosas*, Madrid, Benito Cano, 1787.

TITELOUZE, Jehan: *Hymnes de l'église pour toucher sur l'orgue, avec les fugues et recherches sur leur plaint-chant*, París, Pierre Ballard, 1623 (2ª ed., 1624). Ed. facsímil, Courlay, Fuzeau, 1992.

TITELOUZE, Jehan: *Le Magnificat, ou cantique de la Vierge pour toucher sur l'orgue, suivant les huit tons de l'église*, París, Pierre Ballard, 1626. Ed. facsímil, Courlay, Fuzeau, 1992.

TORRES, Joseph de: *Reglas generales de acompañar, en órgano, clavicordio, y harpa, con sólo saber cantar la parte, o un baxo en canto figurado*, Madrid, Imprenta de Música, 1702.

TORRES, Joseph de: *Reglas generales de acompañar, en órgano, clavicordio, y harpa, con sólo saber cantar la parte, o un baxo en canto figurado...*, añadido aora un nuevo tratado, donde se explica el modo de acompañar las Obras de Música, según el estilo italiano, Madrid, Imprenta de Música, 1736.

TOSCÁ, Tomás Vicente: *Tratado de música especulativa y práctica*, [s.l.], 1710.

TRABACI, Giovanni Maria: *Ricercate, canzone francese, capricci, canti fermi...*, libro primo, Napoli, Constantino Vitale, 1603.

TRABACI, Giovanni Maria: *Il primo libro de Ricercate, & altri varij Capricci, con cento Versi sopra li otto finali ecclesiastici per rispondere in tutti i Divini Officij, & in ogni sorte d'occasione*, Napoli, Giovanni Giacomo Carlino, 1615. Ed. facsímil, Firenze, SPES, 1984.

TRINDADE, fray Paulo da: *Conquista espiritual do Oriente* (1630-6), ms. Bibl. Vat. col. lat. 7746. Ed. con introducción y notas de F. Felix Lopes, Lisboa, 1962.

ULLOA, Pedro de: *Música universal o principios universales de la música*, Madrid, Bernardo Peralta, 1717.

VALDERRÁBANO, Enríquez de: *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de sirenas*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1547 en *Libros de música para vihuela, 1536-1576*, Cdrom, Gerardo Arriaga, Carlos González y Javier Somoza (ed.), Opera Tres y Opera Prima, 2003.

VALENTE, Antonio: *Intavolatura di cimballo, ricercate, fantasie et canzoni francese desminuite con alcuni tenori, balli et varie sorte de contraponti*, Napoli, Gioseppe Cacchio dell'Aquila, 1576.

VALENTE, Antonio: *Versi spirituali sopra tutte le note, con diversi canoni spartiti per sonar ne gli organi, messe, vespere et altri officii divini*, Napoli, Eredi di Mattio Cancer, 1580.

VALLS, Francesc: *Mapa armónico práctico. Breve resumen de las principales reglas de música, sacado de los más clásicos authores especulativos, y prácticos, antiguos y modernos, ilustrado con diferentes exemplares, para la más fácil, y segura enseñanza de muchachos* (1742). Ed. facsímil, Barcelona, CSIC, 2002.

VELÁZQUEZ, Isidro: *La entrada que en el reino de Portugal hizo la SCRM de don Phelipe*, [Lisboa], Manuel de Lyra, [1581].

VENEGAS DE HENESTROSA, Luis: *Libro de cifra nueva para tecla, harpa, y vihuela, en el que se enseña brevemente cantar canto llano, y canto de órgano, y algunos avisos para contrapunto*, Alcalá, Juan de Brocar, 1557.

VERA, Martín de la: *Ordinario y ceremonial según las costumbres y ritos de la Orden de Nuestro Padre San Gerónimo*, Madrid, Imprenta Real, 1636.

VICENTINO, Nicola: *L'antica musica ridotta a la moderna prattica, con la dichiarazione, et con gli essempli di i tre generi, con le loro spetie, et con l'inventione di uno nuovo stromento, nelquale si contiene tutta la perfetta musica, con molti segreti musicali*, Roma, Antonio Barre, 1555.

VICTORIA, Tomás Luis de: *Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi, et alia quam plurima, quae partim octonis, alia nonis, alia duodenis vocibus concinuntur*, Madrid, Typographia Regia, 1600.

VIDAL, fray Manuel: *Agustinos de Salamanca. Historia del observantísimo convento de San Agustín N.P. de dicha ciudad*, Salamanca, Eugenio García de Honorato, 1758.

VILLANUEVA, Jaime: *Viage literario a las iglesias de España*, vol. XIV, Madrid, 1850.

VILA, Pere (Alberch i Ferrament): *Odorum spiritualium musico, et per eleganti, concentu compositarum... Liber secundus*, Barcelona, Jacobo Cartey, 1560.

VILA, Pere (Alberch i Ferrament): *Odorum (quas vulgo madrigales appellamus) diversis linguis decantatarum harmonica, nova & excellenti modulatione compositarum. Liber primus*, barcelona, Jacobo Cartey, 1561.

VIRDUNG, Sebastian: *Musica getutscht*, Michael Furter, Basel, 1511. Ed. facsímil de Klaus Wolfgang Niemöller, Bärenreiter, Kassel, 1970.

VIVES, Juan Luis: *De institutione feminae christianae*, C. Fantazzi y C. Matheeußen (ed. y traducción), Leiden, J. E.J. Brill, 1996.

VIVES, Juan Luis: *Introductio ad sapientiam*, Lovaina, 1524 (reed. París, 1527).

WOLLICK, Nicolas: *Enchiridion musices*, París, 1512.

XIMENA JURADO, Martín de: *Catálogo de los obispos de las iglesias catedrales de Jaén y anales eclesiásticos de este obispado*, 1654. Ed. facsímil con estudio preliminar e índices de José Rodríguez Molina y M<sup>a</sup> José Osorio Pérez, Granada, 1991.

ZACCONI, Ludovico: *Prattica di musica utile et necessaria si al compositore per comporre i canti suoi regolatamente, si anco al cantore per assicurarsi in tutte le cose cantabili*, Venetia, Bartolomeo Carampello, 1596.

ZARAGOZÁ, José: *Fábrica y uso de varios instrumentos mathemáticos*, Madrid, 1675.

ZARLINO, Gioseffo: *Istitutioni harmoniche*, Venecia, 1558.

ZARLINO, Gioseffo: *Dimostrationi harmoniche*, Venecia, 1571.

ZARLINO, Gioseffo: *Soplimenti musicali*, Venecia, 1588.

**B.- FUENTES SECUNDARIAS****B.1.- Ediciones musicales**

AGUILERA DE HEREDIA, Sebastián: *L'Oeuvre d'Orgue*, ed. Claude Gay, Editions Gras, La Flèche, 1977 (I) y 1980 (II).

AGUILERA DE HEREDIA, Sebastián: *Obras para órgano*, ed. Lothar Siemens Hernández, Madrid, Alpuerto, 1978.

*Andrés de Sola y Jerónimo Latorre: Versos para órgano*, ed. Lothar Siemens Hernández, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1988.

*Annibale Padovano, Sperindio Bertoldo, "d'incerto", Compositions for keyboard*, ed. Klaus Speer, CEKM, 34, AIM, 1969.

*Anthologie de l'orgue des primitifs à la Renaissance*, ed. Pierre Froidebise, 2 vol., París, Nouvelles éditions Meridian, 1958.

*Antología de organistas clásicos*, ed. Luis Villalba Muñoz, revisión de Samuel Rubio, Madrid, Unión Musical Española, 1971.

*Antología de organistas do século XVI*, Portugaliae Musica, XIX, transcripción de Cremilde Rosado Fernandes y estudio de Macario Santiago Kastner, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1969.

*Antología de organistas españoles del siglo XVII*, ed. Higinio Anglés, Barcelona, Diputación Provincial, Biblioteca Central, vol. 1, 1965, vol.2, 1966, vol. 3, 1967 y vol. 4, 1968.

*Antologia di musica antica e moderna per pianoforte*, ed. Gino Tagliapietra, 14 vol., 1931-1932.

*Antonio de Cabezón, I*, ed. Norbert Dufourcq, Félix Raugel y Jean de Valois, Orgue et liturgie, 30, 1956.

*Antonio de Cabezón, II*, ed. Norbert Dufourcq, Félix Raugel y Jean de Valois, Orgue et liturgie, 34, 1957.

*Antonio de Cabezón. Ausgewählte Werke für Tasteninstrumente*, ed. by Miguel Bernal Ripoll and Gerhard Doderer, 4. vol., Barärenreiter, 2010.

*Antonio de Cabezón y contemporáneos. Composiciones para instrumentos de tecla*, Macario Santiago Kastner y María A. Ester-Sala (ed.), Frankfurt am Main, Musikverlag Wilhelm Zimmermann, 1973.

BAENA, Gonçalo de: *Arte pera tanger*, edição e estudo introdutório de Tess Knighton, Lisboa, CESEM, Edições Colibri, 2012.

BAENA, Gonçalo de: *Arte novamente inventada pera aprender a tâger*, ed. Bruno Forst, Madrid, Dairea, 2012.

BERMUDO, fray Juan: *Oeuvres d'orgue*, ed. Pierre Frodebise, París, Editions Musicales de la Schola Cantorum, 1960.

BERMUDO, fray Juan: *Obras para teclado*, edición y estudio de Javier Artigas Pina, Cuadernos de Daroca, II, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Excma. Diputación Provincial, 2005.

BERTOLDO, Sperindio: *Toccate, ricercari et canzoni francese intavolate per sonar d'organo* (Venecia, 1591), edición de Klaus Speer, CEKM, 34, AIM, Hänssler-Verlag, 1969.

BONNET, Joseph: *Historical Organ Recitals*, vol. 6, *Spanish Organ Masters*, New York, G. Schirmer Inc., 1940.

BROCARTE, Antonio: *4 Tientos para órgano*, ed. Lothar Siemens Hernández, Madrid, Real Musical, 1980.

BUUS, Jacques: *Recercari, libro primo*, ed. Thomas Daniel Schlee, Viena, Universal, 1982.

BUUS, Jacques: *Intabolatura d'organo di ricercari*, ed. Thomas Daniel Schlee, Viena, Universal, 1980.

BYRD, William: *My Ladye Nevells Booke of Virginal Music*, ed. Hilda Andrews, New York, Dover, 1969.

CABEZÓN, Antonio de: *Claviermusik*, ed. Macario Santiago Kastner, Mainz, Schott's Soehne, 1951.

CABEZÓN, Antonio de: *4 Tientos für Orgel, mit oder ohne Pedal*, ed. Max Drischner, Tübingen, C.L. Schultheiss, 1953.

CABEZÓN, Antonio de: *Tientos und Fugen aus den Obras*, ed. Macario Santiago Kastner, Mainz, Schott's Soehne, 1958.

CABEZÓN, Antonio de: *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, ed. Higinio Anglés, Monumentos de la Música Española, XXVII-XXIX, 3 vol., Barcelona, CSIC, 1966 (2ª ed. 1982).

CABEZÓN, Antonio de: *Glosados*, ed. María Asunción Ester-Sala, Madrid, Unión Musical Española, 1980.

CABEZÓN, Antonio de: *Diferencias sobre el villancico "Quién te me enojó Ysabel?", para tecla, arpa o vihuela*, ed. Macario Santiago Kastner, Madrid, Unión Musical Española, 1981.

CABEZÓN, Antonio de: *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, ed. Claudio Astronio, vol. 1, Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 2001.

CABEZÓN, Antonio de: *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, ed. de Javier Artigas Pina, Gustavo Delgado Parra, Antonio Ezquerro Esteban, Luis Antonio González Marín, José Luis González Uriol y José Vicente González Valle, 4 vol., Institución Fernando el Católico-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010.

*Canciones zu vier Stimmen, 1557*, ed. Helmut Mönkemeyer, Celle, Edition Moeck, 1968.

CARREIRA, Antonio: *Drei fantasieën*, ed. Macario Santiago Kastner, Hilversum, Harmonia-Uitgave, 1952.

“Composiciones de [Andrés Lorente]”, ed. Louis Jambou, *TSM*, 1, 1977, p. 1-20.  
*Composizioni inedite dai “Flores de música” di Antonio Martin y Coll*, ed. Carlo Stella y Vittorio Vinay, Milán, Edizioni Zerboni, 1979.

CONCEIÇÃO, Roque da: *Livro de obras de Orgão*, transcrição e estudo de Klaus Speer, Portugaliae Musica, XI, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1967.

CORREA DE ARAUXO, Francisco: *Libro de tientos y discursos de música práctica y theórica de órgano... intitulado Facultad orgánica*, ed. Macario Santiago Kastner, 2 vol., Monumentos de la Música Española, VI y VII, Barcelona, CSIC, 1948 (2ª ed. 1974) y 1952 (2ª ed. 1980).

CORREA DE ARAUXO, Francisco: *Libro de tientos y discursos de música práctica y theórica de órgano... intitulado Facultad orgánica*, transcripción y estudio de Macario Santiago Kastner, Madrid, Unión Musical Española, 1980.

CORREA DE ARAUXO, Francisco: *Libro de tientos y discursos de música práctica y theórica de órgano... intitulado Facultad orgánica*, estudio y transcripción de Miguel Bernal Ripoll, 3 vol., Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2005.

CORREA DE ARAUXO, Francisco: *Facultad orgánica*, ed. Guy Bovet, Bologna, Ut Orpheus, 2007.

CORREA DE ARAUXO, Francisco: *Libro de tientos y discursos de música práctica y theórica de órgano... intitulado Facultad orgánica*, estudio y transcripción de Miguel Bernal Ripoll, 3 vol., Madrid, Sociedad Española de Musicología (2ª edición revisada y ampliada), 2013.

*Cravistas portugueses*, ed. Macario Santiago Kastner, Mainz, Schott's Soehne, 1935 (vol.1) y 1950 (vol. 2).

DA COSTA DE LISBOA, João: *Tenção*, Cremilde Rosado Fernandes (ed.), Portugaliae Musica, VII, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.

*Das Buxheimer Orgelbuch*, Bertha Antonia Wallner (ed.), Das Erbe Deutscher Musik, vol. 37-39, Kassel & Basel, Bärenreiter Verlag, 1958-9.



*Das Buxheimer Orgelbuch*. Ed. facsimil, Documenta Musicologica, I, Kassel & Basel, Bärenreiter Verlag, 1960.

DAZA, Estéban: *Libro de música en cifra para vihuela, intitulado El Parnaso*, Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1576. Ed. facsimil, estudio y transcripción de Rodrigo de Zayas, Madrid, Alpuerto, 1983.

*Early Spanish Keyboard Music. An Anthology in three volumes*, ed. Barry Ife and Roy Truby, Oxford University Press, 1986.

*Early Spanish Organ Music*, ed. José Muset, New York, G. Schirmer, 1948.

*El libro que contiene onze obras para órgano de registros partidos del Dr. Dn. Joseph de Torres*, transcripción y estudio de Felipe Ramírez Ramírez, México, CENIDIM, 1993.

FERNÁNDEZ DE HUETE, Diego: *Compendio numeroso de zifras armónicas*, 2 vol., ed. facsimil, estudio y transcripción de María Rosa Calvo Manzano, Madrid, Alpuerto, 1992,

FERNÁNDEZ PALERO, Francisco: *Obras para tecla*, ed. Andrés Cea Galán, Zimmer, Edition Gaus, 2004.

*Flores de música*, ed. Genoveva Gálvez, 2 vol., Madrid, Academia de Arte e Historia de San Dámaso, Fidelio editorial, 2007.

*Francisco Correa de Arauxo: Huit tientos*, transcrits par Michel Bignens, Fleurier, Cantate Domino, 1995.

*Francisco Correa de Arauxo: Sept tientos*, transcrits par Michel Bignens, Fleurier, Cantate Domino, [2000].

*Francisco Fernández Palero y Antonio de Cabezón. Dos tientos de séptimo tono para tecla, arpa o vihuela*, ed. Macario Santiago Kastner, Madrid, Unión Musical Española, 1979.

*Fray Juan Bermudo (1510-1555). Obras para teclado*, estudio y edición de Javier Artigas Pina, Cuadernos de Daroca, II, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Diputación Provincial, 2005.

*Frescobaldi, Orgel-und Clavierwerke*, ed. Christopher Stembridge, vol. I.1, Kassel, Bärenreiter, 2009.

FUENLLANA, Miguel de: *Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica Lyra*, Sevilla, Martín Montesdeoca, 1554. Ed. de Charles Jacobs, Oxford, Clarendon Press, 1978.

GUERRERO, Francisco: *Opera omnia*, IX, ed. José M<sup>a</sup> Llorens Cisteró, Consejo Superior de Investigaciones científicas, Institució Milà i Fontanals, Barcelona, 1997.

GUERRERO, Francisco: *Opera omnia*, VI, ed. José M<sup>a</sup> Llorens Cisteró, Consejo Superior de Investigaciones científicas, Institució Milà i Fontanals, Barcelona, 1987.

*Hommage à l'Empereur Charles Quint (Obras de Arnold Schlick, fray Tomás de Santa María e de Antonio de Cabezón)*, ed. Macario Santiago Kastner, Barcelona, Boileau Bernasconi, 1954.

*José Torrellas (sec. XVII). Opera per Órgano*, ed. Carlo Stella, Edizioni Carrara, Bergamo, 2005.

*Joseph Jiménez. Collected organ compositions*, ed. Willi Apel, AIM, Hänssler-Verlag, 1975.

*Juan Bautista Cabanilles, versos para órgano*, José María Llorens y Julián Sagasta (ed.), Barcelona, CSIC, 1986.

*Juan Cabanilles and his contemporaries. Keyboard music from the Felanitx manuscripts*, vol.1, Nelson Lee (ed.), AIM, 1999.

*Juan del Vado (s. XVII). Cuatro obras para órgano*, ed. Jesús Gonzalo López, Cuadernos de Daroca, I, Institución Fernando el Católico, Diputación Provincial, Zaragoza, 1997.

*Jusepe Ximénez. Obras para teclado*, ed. Javier Artigas Pina, José Luis González Uriol y Jesús Gonzalo López, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006.

*Keyboard Music of the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, ed. Willy Apel, CEKM, I, AIM, 1963.

*La escuela de órgano de Zaragoza en el siglo XVII: Andrés de Sola y Sebastián Durón, Six tientos*, ed. Lothar Siemens, Orgue et Liturgie, 74, París, Schola Cantorum, 1967.

*La música en la Corte de Carlos V, con la transcripción del "Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela" de Luys Venegas de Henestrosa*, ed. Higinio Anglés, 2 vol., Monumentos de la Música Española, II, Barcelona, CSIC, 1944 (2<sup>a</sup> ed. 1984).

*Les anciens maîtres espagnols*, ed. Paule Piédelièvre, París, Editions musicales de la Schola Cantorum, 1944.

*Libros de música para vihuela, 1536-1576*, ed. digital a cargo de Gerardo Arriaga, Carlos González y Javier Somoza, Música prima/Opera tres, 2003.

*Luys Venegas de Henestrosa, Libro de cifra nueva*, The Well-tempered Press, Boca Ratón, Florida, Masters Music Publications Inc., s.f..

*Madrigales españoles inéditos del siglo XVI. Cancionero de la Casanatense*, ed. Miguel Querol Gavaldá, Monumentos de la Música Española, vol. XL, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981.

MENALT, Gabriel: *Obra completa per a orgue*, ed. Bernat Cabré, Barcelona, Tritó, 2012.

MERULO, Claudio: *Ricercari d'intavolatura d'Órgano*, 1567, Andrea Marcon y Armin Gaus (ed.), Zimmern ob Rottweil, Edition Gaus, 1995.

MORALES, Cristóbal de: *Opera omnia*, transcripción y estudio por Higinio Anglés, vol. VII, Monumentos de la Música Española, XXIV, Roma, CSIC, 1964.

MUDARRA, Alonso: *Tres libros de música en cifra para vihuela*, Sevilla, 1546. Ed. moderna de Emilio Pujol, Barcelona, CSIC, 1949 (2ª ed. 1984).

MUDARRA, Alonso: *Tres libros de música en cifras para vihuela (Sevilla, 1546)*. Transcripción para guitarra y revisión de Graciano Tarragó, Madrid, Unión Musical Española, 1972.

*Musica getutscht. A treatise on musical instruments by Sebastian Virdung*, ed. y traducción de Beth Bullard, Cambridge University Press, 1993.

*Musica nova (Venezia 1540)*, ed. Liuwe Tamminga, Istituto dell'Órgano Storico Italiano, Colledara, Andromeda Editrice, 2001.

*Música para órgano (siglo XVII), I-1, Fray Cristóbal de San Jerónimo, P. Pedro de Tafalla, P. Diego de Torrijos*, Maestros de Capilla del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial, ed. José Sierra Pérez, Ediciones Escorialenses, 2001.

*Música para órgano (siglo XVII), I-2, Anónimos*, Maestros de Capilla del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial, ed. José Sierra Pérez, Ediciones Escorialenses, 2001.

*Musiche organistiche inedite del Barroco spagnolo*, ed. Carlo Stella y Vittorio Vinay, Milán, Edizioni Musicali Discantica, 1976.

*Musici organici Iohannis Cabanilles. Opera omnia*, ed. Higinio Anglés, Barcelona, Diputación Provincial, Biblioteca de Catalunya, vol. 1, 1927 (reed. 1983), vol. 2, 1933 (reed. 1983), vol. 3, 1936 (reed. 1983), vol. 4, 1956 (reed. 1983).

*Musici organici Iohannis Cabanilles. Opera omnia*, ed. José Climent, Barcelona, Biblioteca de Cataluña, vol. 5, 1986, vol. 6, 1989, vol. 7, 1992, vol. 8, 2006, vol. 9, 2008.

NARVÁEZ, Luis de: *Los seys libros del Delphín, de música de cifras para vihuela*, Valladolid, Diego Hernández de Córdoba, 1538. Ed. moderna de Emilio Pujol, Barcelona, CSIC, 1945 (2ª ed. 1971).

NASSARRE, Pablo: *Tres Tocatas*, ed. de José Mª Llorens, Colección Higinio Anglés, Cuadernos de música antigua española, Barcelona, Diputación Provincial, Biblioteca de Cataluña, 1974.

*Neapolitan Lute Music. Fabrizio Dentice, Giulio Severino, Giovanni Antonio Severino, Francesco Cardone, John Griffiths y Dinki Fabris (ed.)*, Middleton, Wisconsin, A-R Editions, 2004.

*Nueva biblioteca española de música para teclado. Siglos XVI al XVIII*, ed. Antonio Baciero, Madrid, Unión Musical Española, 7 vol., 1978-1984.

*Obras completas para órgano de Pablo Bruna*, ed. Julián Sagasta, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 1979.

*Obras selectas pera órgão. Ms 964 da Biblioteca Pública de Braga*, transcrição e estudo de Gerhard Doderer, Portugaliae Musica, XXV, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974.

*Organa hispana: Iberische Musik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts für Tasteninstrumente*, vol. 1-6, Gerhard Doderer (ed.), Heidelberg, Willy Müller, Süddeutscher Musikverlag, 1971.

*Otto tentos del cinquecento di autori spagnoli e portoghesi per strumenti a tastiera*, transcrizione in notazione moderna e revisione di M.S. Kastner, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1970.

*Pablo Bruna. Obras completas para órgano*, ed. Carlo Stella, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 1993.

PADOVANO, Anibale: *Toccate et ricercari d'organo* (Venecia, 1604), edición de Klaus Speer, CEKM, 34, AIM, Hänssler-Verlag, 1969.

PEDRELL, Felipe: *Hispaniae Schola Musica Sacra*, 8 vol., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1894-1898.

PEDRELL, Felipe: *Salterio Sacro Hispánico*, Madrid, Ildefonso Alier, 1905.

PEDRELL, Felipe: *Antología de organistas clásicos españoles (siglos XVI-XVIII)*, 2 vol., Madrid, Ildefonso Alier, 1908.

*Polifonía española. Canciones espirituales polifónicas*, 2 vol., ed. Samuel Rubio, Madrid, Unión Musical Española, 1955-1956.

*Ramillete de flores. Música española del siglo XVI*, ed. Juan José Rey, Madrid, Alpuerto, 1982.

RAMOS DE PAREJA, Bartolomé: *Musica práctica*, Bolonia, 1482, ed. de José Luis Moralejo, Enrique Sánchez Pedrote y Rodrigo de Zayas, Madrid, Alpuerto, 1977.

RAVAL, Sebastián: *Il primo libro di ricercari a quattro voci cantabili, per liuti, cimabi et viole d'arco* (Palermo, 1596), ed. Andrés Cea Galán, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2008.

*Rocco Rodio. Cinque ricercate [è] una fantasia*, ed. Macario Santiago Kastner, Padova, Zanibon, 1958.

RODRIGUES COELHO, Manoel: *5 Tentos*, ed. Macario Santiago Kastner, Mainz, Schott's Soehne, 1936.

RODRIGUES COELHO, Manoel: *4 Susanas*, ed. Macario Santiago Kastner, Mainz, Schott's Soehne, 1955.

RODRIGUES COELHO, Manoel: *Flores de musica*, transcrição e estudo de Macario Santiago Kastner, Portugaliae Musica, III, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1961, 2 vol.

RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas: *Luz y norte musical*, ed. facsímil con estudio y transcripción de Rodrigo de Zayas, con la colaboración de María Rosa Calvo Manzano, Madrid, Alpuerto, 1992.

RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas: *Luz y norte musical*, ed. Astrid Nielsh y Andrew Lawrence-King, King's Music, s. d.

*Salve Regina*, ed. Gaston Litaize y Jean Bonfils, L'organiste liturgique, 21, s.d.

SCHEIDT, Samuel: *Tabulatura nova*, edición de Harald Vogel, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1994.

*Siete piezas en cifra entre los papeles de Isabel de Valois*, ed. facsímil, transcripción y estudio de Antonio Baciero, Madrid, Testimonio, 1988.

*Silva ibérica de música para tecla de los siglos XVI, XVII y XVIII*, ed. Macario Santiago Kastner, Mainz, Schott's Soehne, 1954 (vol. 1) y 1965 (vol. 2).

*Spain and Portugal*, J. Dalton (ed.), Faber Early Organ Series, 4-6, London, 1987.

*Spanische Orgelmusik des 17. Jhdts. aus der Sammlung "Huerto ameno de varias flores de música"*, ed. Sally Fortino, Viena, Universal, vol. 1, 1986 y vol. 2, 1987.

*Spanisches Hymnar um 1500*, ed. Rudolf Gerber, Das Chorwerk, 60, Wolfenbüttel, Mösel Verlag, 1957.

*Spanish organ masters after Antonio de Cabezón*, ed. Willi Apel, CEKM, 14, AIM, 1971.

*Summa musice: A thirteenth century manual for singers*, ed. y trad. Christopher Page, Cambridge University Press, 1991.

*The collected works of Antonio de Cabezón*, ed. Charles Jacobs, 5 vol., New York, Institute of Medieval Music, 1967-86.

*The Fitzwilliam Virginal Book*, 2 vol., Blanche Winogron (ed.), New York, Dover, 1979-1980.

*Tomás Luis de Victoria. 7 obras adaptadas para laúd*, Pepe Rey (ed.), Caja de Ahorros de Avila, 2001.

*Tonos a lo divino y lo humano*, Rita Goldberg (ed.), London, Tamesis Book Limited, 1981.

*Tonos de palacio y canciones comunes. Antonio Martín y Coll*, transcripción y estudio Julián Sagasta, Madrid, Unión Musical Española, vol. 1, 1984, vol. 2, 1985, vol. 3, 1986.

*Tonos humanos a solo con acompañamiento de arpa*, ed. de Nuria Llopis y Celia Martín, Cuadernos de Daroca, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2009.

*The Clausholm Music Fragments*, Henrik Glahn and Soren Sorensen (ed.), Copenague, Wilhem Hansen Musikforlag, 1974.

*The ricercars of the Bourdeney Codex*, ed. Anthony Newcomb, Recent Researches in the Music of the Renaissance, 89, Madison, A-R Editions, 1991.

VALENTE, Antonio: *Intavolatura de cimbalo (Naples 1576)*, ed. Charles Jacobs, Oxford, Clarendon Press, 1973.

VÁZQUEZ, Juan: *Villancicos y canciones*, Eleanor Russell (ed.), Madison, A-R Editions Inc., 1995.

*Voce mea: una misa del manierismo español. Cristóbal de Medrano, 1594*. Repr. facs. del Mss Missa Voce, de 1594. Estudio preliminar de Antonio Baciero y Alfonso Peciña. Madrid, Ilustre Colegio de Abogados, 1996, p. 72-81.

## B.- FUENTES SECUNDARIAS

### B.1.- Estudios

ADEVA MARTÍN, I.: *El maestro Alejo Venegas de Busto. Su vida y sus obras*, Instituto Provincial de Investigación y Estudios Toledanos, Diputación de Toledo, 1987.

AGUIRRE RINCÓN, Soterraña: “El uso de la semitonía en las cláusulas de las secciones de misas de Morales transcritas por Fuenllana”, en *Los instrumentos musicales en el siglo XVI*, I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la Música Española del siglo XVI, Ávila, UNED, 1997, p. 141-51.

AGULLÓ Y COBO, Mercedes: “Documentos para las biografías de músicos de los siglos XVI y XVII (II)”, *AnM*, 25, 1970, p. 105-24.

AGUT FONT, María Isabel: *La notación en la vihuela: estudio comparativo de los tratados renacentistas*. Tesis, Universidad Jaume I, Castellón, 2010.

ALEGRÍA, J.A.: *O ensino e practica da musica nas ses de Portugal, da Reconquista aos fins do seculo XVI*, Lisboa, Instituto de Cultura e Lingua Portuguesa, 1985.

ALICART GARCÍA, Xavier: *El llibre Senorami. Un manuscrit únic de música profana a la Catalunya del segle XVII*. Trabajo final de master, Dr. Agustí Boadas (dir.), Universitat Ramon Llull, 2011-2012 (inédito).

ALONSO CANTARINO, Maurino: *El organista ciego de Felipe II*, Madrid, Ediciones Escorialenses, 1977.

ALONSO CLIMENT, Vicente: “Órganos y organistas de Alzira”, *Cabanilles*, 14-15-16, abril-diciembre 1985, p. 9-180.

ALTHOUSE, Joanne Elizabeth: *José Elías (ca. 1678-1755) and Late Baroque organ music in Spain*, Ph. D., University of California, Los Angeles, 1958.

ÁLVAREZ MÁRQUEZ, M<sup>a</sup> del Carmen: *El mundo del libro en la iglesia catedral de Sevilla en el siglo XVI*, Diputación Provincial de Sevilla, 1992.

ÁLVAREZ MÁRQUEZ, María del Carmen: *La impresión y el comercio de libros en la Sevilla del 500*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007.

ÁLVAREZ PÉREZ, José María: “El organista Francisco de Salinas. Nuevos datos a su biografía”, *AnM*, XVII, 1963, p. 21-44.

ÁLVAREZ SOLAR-QUINTÉS, N.: “Nuevas noticias de músicos de Felipe II, de su época, y sobre impresión de música”, *AnM*, XV, 1960, pg. 195-217.

ANGLÉS, Higinio: “Els cantors i organistes franco-flamencs i alemanys a Catalunya els segles XIV-XVI”, *Scheurleer-Gedenkboek*, La Haya, 1925, p. 49-62

ANGLÉS, Higinio: “Orgelmusik der Schola Hispanica von XV. bis XVII. Jahrhundert”, *Peter Wagner-Festschrift*, Leipzig, 1926, p. 227-31.

ANGLÉS, Higinio: “Antonio de Cabezón: su vida y su obra”, *AnM*, XXI, 1966, pg. 3-15.

ANGLÉS, Higinio: “Supervivencia de la música de Cabezón en los organistas españoles del siglo XVII”, *AnM*, XXI, 1966, p. 85-104.

ANGLÉS, Higinio: “La música española para órgano de los siglos XVI-XVII conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid”, *AnM*, XXI, 1966, pg. 141-146.

ANNONI, Maria Teresa: *Tuning, Temperament and Pedagogy for the Vihuela in Juan Bermudo's Declaración de instrumentos musicales*, Ph.D.diss., Ohio State University, 1989.

APEL, Willi: “Early Spanish Music for lute and keyboard instruments”, *Musical Quarterly*, XX, 1934, p. 289-301.

APEL, Willi: "Neapolitan links between Cabezón and Frescobaldi", *Musical Quarterly*, 24, 4, october 1938, p. 419-37.

APEL, Willi: *The notation of polyphonic music, 900-1600*, Cambridge, Massachusetts, The Mediaeval Academy of America, 1942 (ed. rev. 1962).

APEL, Willi: "Drei plus Drei plus Zwei=Vier plus Vier", *Acta Musicologica*, XXXII, 1, 1960, P. 29-33.

APEL, Willi: "Die Suditalianische Clavierschule des 17. Jahrhunderts", *Acta Musicologica*, XXXIV, 1962, p. 128-41.

APEL, Willi: *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel, 1967.

APEL, Willi: *The history of keyboard music to 1700*, Indiana University Press, 1972.

APEL, Willi: *Harvard Dictionary of Music*, 2ª edición revisada y ampliada, Harvard College, 1972.

APEL, Willi: *Early European Keyboard Music*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1989.

ARAGÓ, Antonio M. y BONASTRE, Francesc: "Capítols per a la construcció d'un orgue a la Seu gironina", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXV, 1, 1980, p. 447-58.

ARAGÓ CABAÑAS, Antonio María: "Una clau criptografica del segle XV", *Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad*, XII, p. 171-76, 1968.

ARCASA CENTELLES, Jordi; FORCADELL VERICAT, Toni y MICHAVILLA SANZ, Iván: "Un estudio de la actividad económica del Molino Hospital (Rosell) en época contemporánea", *Jornadas de Historia, Arte y tradiciones populares del Maestrazgo*, IV, Culla, 1994, p. 57-71.

ARCASA CENTELLES, Jordi; FORCADELL VERICAT, Toni y MICHAVILLA SANZ, Iván: "Els litigis per l'ús de l'aigua. El sistem hidràulic del rio de la Seina a l'epoca moderna", en *Els molins hidràulics valencians: tecnologia, historia i context social*, Thomas F. Glick (coord.), Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2000, p. 389-403.

ARIAS, Enrique Alberto: "Cabezón's Ave Maria: Parody, arrangement or fantasia?", *RMS*, XV, 1, 1992, p. 87-95.

ARRIAGA, Gerardo: "La música de vihuela", *Hispanica Lyra*, 11, mayo 2010, p. 10-19.

ARTERO, José: "Un contrato de órgano del siglo XV", *Argensola*, 3, 1950, p. 267-71.

ASENSIO PALACIOS, Juan Carlos y otros: "Los post-incunables de Cisneros en la época de Antonio de Cabezón", *RMS*, XXXIV, 2, 2011, p. 157-83.



- ASSELIN, Pierre-Ives: *Musique et tempérament*, París, Editions Costallat, 1985.
- ASWOTH, Jack y O'DETTE, Paul: "Proto-continuo: Overview and Practical Applications", en *A Performer's Guide to Renaissance Music*, Jeffery Kite-Powell (ed.), New York, Schirmer Books, 1994, p. 203.
- AUSSEIL, L.: "Répertoire des facteurs d'orgues catalans du XIVe au XXe siècle", en *L'orgue en Catalogne et dans les Pyrénées-Orientales*, Cahiers et Mémoires de l'Orgue, 133, 1970, p. 21-32.
- ÁVILA PADRÓN, A. y BUENDÍA, J. Rogelio: "Datos sobre la música del renacimiento en la catedral de Sigüenza: Mateo Flecha *el viejo* y Hernando de Cabezón", *Recerca Musicològica*, I, Institut de Musicologia Josep Ricard i Matas, 1981, p.195-202.
- AYALA RUIZ, Juan Carlos: "La vihuela en Málaga", *Hoquet*, 1, junio 2001, p. 21-8.
- AYALA, Juan Carlos: "Un manuscrito de guitarra en el Archivo Histórico Provincial de Málaga", *Hispanica Lyra*, 3, mayo 2006, p. 16-22.
- AYARRA JARNE, José Enrique: *Historia de los grandes órganos de coro de la catedral de Sevilla*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, 1974.
- AYARRA JARNE, José Enrique: *La música en la catedral de Sevilla*, Caja de Ahorros Provincial de Sevilla, 1976.
- AYARRA JARNE, José Enrique: "Un documento de excepcional interés para la historia de los órganos catedralicios de Sevilla" (I), *RMS*, II, 2, 1979, p. 299-306 y (II) *RMS*, IV, 1980-1, p. 157-70.
- AYARRA JARNE, José Enrique: "Sevilla en la vida y la obra del organista Francisco Correa de Arauxo", *Boletín de Bellas Artes*, 2ª época, IX, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 1981, p. 13-75.
- AYARRA JARNE, José Enrique: "Ante el IV centenario del nacimiento de Francisco Correa de Arauxo", *RMS*, VII, 1984, 1, p. 207-10.
- AYARRA JARNE, José Enrique: "Francisco Correa de Arauxo", *ABC*, 1 de diciembre de 1984, p. 20.
- AYARRA JARNE, José Enrique: "Francisco Correa de Arauxo", *Boletín de Bellas Artes*, XIII, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 1985, p. 65-72.
- AYARRA JARNE, José Enrique: *Francisco Correa de Arauxo*, Arte Hispalense, Sevilla, Diputación Provincial, 1986.

AYARRA JARNE, José Enrique: *Órganos en la provincia de Sevilla. Inventario y catálogo*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1998.

AYARRA JARNE, José Enrique: “Presentación”, en *El órgano español*, Actas del III Congreso Nacional del Órgano Español, Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 2000, p. 9-12.

BAADE, Colleen: “Organs and organist in female monasteries in Castilla, c. 1498-1616”, en *Cinco siglos de música de tecla española, Actas de los Symposia Fimte 2002-2004*, Luisa Morales (ed.), Garrucha, Asociación Leal, 2007, p. 195-205.

BAADE, Colleen: “Nun Musicians as Teachers and Students in Early Modern Spain”, en *Music Education in Middle Ages and the Renaissance*, Susan Forscher Weiss, Russell J. Murray y Cynthia E. Cyrus (ed.), Indiana University Press, 2010.

BAADE, Colleen: “Dos siglos de música y fiesta en los monasterios femeninos de Toledo”, en *Música de tecla en los monasterios femeninos y conventos de España, Portugal y las Américas*, Luisa Morales (ed.), Garrucha, Asociación Leal, 2011, p. 49-59.

BAADE, Colleen: “Two Centuries of Nun Musicians in Spain’s Imperial City”, *Trans, Revista transcultural de música*, 15, 2011. Recurso electrónico: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans) (acceso septiembre 2013).

[BACIERO, Antonio]: *Antonio de Cabezón. Obra completa*, [programa de conciertos], Universidad Autónoma de Madrid, 1976.

BACIERO, Antonio: *El órgano de cámara del convento de la Encarnación de Avila*, Madrid, Consejo General de Castilla y León, 1982.

BALDELLÓ, Francisco: *La música en Barcelona*, Barcelona, Librería Dalmau, 1943.

BALDELLÓ, Francisco: “Órganos y organeros en Barcelona (siglos XIII-XIX)”, *AnM*, I, 1946, p. 195-237.

BALDELLÓ, Francisco: “Los órganos de la Basílica Parroquial de Nuestra Señora de los Reyes (Pino) de Barcelona”, *AnM*, IV, 1949, p. 155-79.

BALDELLÓ, Francisco: “Un tratado de organería del siglo XVIII”, *AnM*, XIV, 1959, p. 179-94.

BALDELLÓ, Francisco: “La música en la Basílica de Santa María del Mar”, *AnM*, XVII, 1962, 209-41.

BALDELLÓ, Francisco: “Órganos y organeros en Barcelona (siglos XV-XVI)”, *AnM*, XXI, 1966, p. 131-40.

BARBER, Elinore Louise: *Antonio de Cabezón's Cantus-Firmus Compositions and Transcriptions*, 3 vol., Ph. D. diss., University of Michigan (1959), Ann Arbor UMI, 1974.

BARBIERI, Patrizio: “Gli ingegniosi cembali e “violiceembali” inventati da Juan Caramuel Lobkowitz per Ferdinando III (c. 1650): notizie inedite dal manoscritto *Musica*”, en *Juan Caramuel, Atti dell convegno internazionale di studi* (Vigevano, 1982), Paolo Pissavino (ed.), Vigevano, 1990, p. 91-112.

BARBIERI, Patrizio: “On a continuo organ part attributed to Palestrina”, *Early Music*, XXII, nº 4, 1994, p. 587-605.

BARBIERI, Patrizio: *Enharmonic Instruments and Music, 1470-1900*, Roma, Il Levante, 2008.

BARBOUR, J. Murray: *Tuning and Temperament: A Historical Survey*, East Lansing, Michigan State College Press, 1953.

BARDAJÍ ZAMORA, Antonio: “Órganos de la Seo de Barbastro”, *NASS*, 13, 1997, p. 189-213.

BARREDA Y ACEDO-RICO, Juan de la: *Viejas familias de Alcalá de Henares*, Alcalá, Editorial Complutense, 2003.

BARRERO BALANDRÓN, José María y DE GRAAF, Gerard A.C.: *El órgano de Santa Marina la Real de León y la familia de Echavarría, organeros del Rey*, Universidad de León, 2004.

BARRIO MOYA, José Luis: “Aportaciones a la biografía de Diego Jaraba y Bruna, organista de la capilla real de Madrid durante los reinados de Carlos II y Felipe V”, *NASS*, XIV, 1, 1998, p. 215-249.

BARRIOS MANZANO, M<sup>a</sup> del Pilar: “Domingo Marcos Durán. Un teórico musical extremeño del Renacimiento. Estado de la cuestión”, *RMS*, XXII, 1, p. 91-127.

BARRIOS MANZANO, M<sup>a</sup> del Pilar: *Historia de la música en Cáceres*, Cáceres, Institución El Brocense, 1980.

BATISTA PONCE, Fátima: *Don Juan de Espina y Velasco: ciencia y música en el entorno madrileño a principios del siglo XVII*. Trabajo de AAD dirigido por Andrés Cea Galán, Conservatorio Superior de Música de Sevilla, 2008 (inédito).

BECARES BOTAS, Vicente y LUIS IGLESIAS, Alejandro: *La librería de Benito Boyer (Medina del Campo, 1592)*, Valladolid, 1992.

BECQUART, Paul: *Musiciens néerlandais à la Cour de Madrid. Philippe Rogier et son école (1560-1647)*, Bruselas, Académie Royale de Belgique, 1967.

BEJARANO PELLICER, Clara: *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla-Fundación Focus Avengoa, 2013.

BELLAZI, Pietro: *Juan Caramuel*, Vigevano, Opera diocesana Buona Stampa, 1982.

BENITO ORTEGA, Vanesa: “El Consejo de Castilla y el control de las impresiones en el siglo XVIII: la documentación del Archivo Histórico Nacional”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 36, 2011, 179-93.

BENT, M.: “Editing early music: the dilemma of translation”, *Early Music*, XXII/3, 1994, p. 373-92.

BERGER, Karol: *Musica ficta*, Cambridge University Press, 1987.

*Bericht über den 1. Musikwissenschaftlichen Kongress in Leipzig vom 4. bis 8. Juni 1925*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1926.

BERNAL RIPOLL, Miguel: *Catalogación y estudio de los órganos de la provincia de Alicante*, [1986], inédito.

BERNAL RIPOLL, Miguel: “La ornamentación en las obras de Cabanilles” (I), *AnM*, 53, 1998, p. 111-64 y (II), *AnM*, 54, 1999, p. 149-54.

BERNAL RIPOLL, Miguel: “El temperamento de Nassarre”, *RMS*, 22, 1, 1999, p. 157-74.

BERNAL RIPOLL, Miguel: “Una nueva contribución a la técnica de la música de tecla antigua ibérica: unas digitaciones para órgano de 1649”, *AnM*, 55, 2000, p. 87-98.

BERNAL RIPOLL, Miguel: *Procedimientos constructivos en la música para órgano de Joan Cabanilles*. Tesis, Universidad Autónoma de Madrid, 2003.

BERNAL RIPOLL, Miguel: “Rythmón y arithmón. Influencia de la métrica poética en la construcción rítmica en la música española del Renacimiento tardío”, *RMS*, XXVII, 2, 2004, p. 841-94.

BERNAL RIPOLL, Miguel: “Francisco Correa de Arauxo, teórico de la *seconda prattica*: Tratamiento de la disonancia y casuística moral”, *RMS*, XXVIII, 2, 2005, p. 891-917.

BERNAL RIPOLL, Miguel: “Una nueva fuente para la música de tecla de Sebastián Aguilera de Heredia y Andrés de Sola”, *NASS*, XXII, 2006, p. 45-67.

BERNAL RIPOLL, Miguel: “El temple de Soler: características y realización práctica”, *RMS*, XXX, 2, 2007, p. 393-418.

BERNAL RIPOLL, Miguel: “Ideología de la creación musical en el barroco a través del pensamiento del organista sevillano Correa de Arauxo: Una nueva *theórica* para una nueva música”, en *Actas Congreso Internacional Andalucía Barroca* (Antequera, 17-21 de septiembre de 2007), vol. 3, *Literatura, Música y Fiesta*, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2009, p. 31-40.

BERNAL RIPOLL, Miguel: “Compás y proporciones en la música española de tecla del siglo XVI, y en especial en la de Cabezón”, *RMS*, XXXIV, 2, 2011, p. 63-108.

BERNALDO DE QUIRÓS, Antonio, HERRÁEZ, José María y DE VICENTE, Alfonso: *Catálogo de los órganos de la provincia de Avila*, Caja de Avila, 2002.

BITTCHER, Ernst: “Untersushungen am historischen Pfeifenmaterial”, en *Die grosse Orgel in St. Jacobi zu Lübeck. Festchrift anlässlich ihrer Wiedeherstellung 1981-1984*, Lübeck, 1984.

BORDAS, Cristina: “The Double Harp in Spain from the 16<sup>th</sup> to the 18<sup>th</sup> Centuries”, *Early Music*, 15, 1987, p. 148-63.

BORDAS, Cristina: “Origen y evolución del arpa de dos órdenes”, *NASS*, V, 2, 1989, p. 85-117.

BORDAS, Cristina: “Harp-Builders in Madrid (1578-1700)”, en *Proceedings of the International Historical Harp Symposium, Utrecht 1992*, Martin van Schaik (ed.), Utrecht, STIMU, 1994, p. 89-97.

BORDAS, Cristina: “Tradición e innovación en los instrumentos musicales”, en *La música de España en el siglo XVIII*, Malcolm Boyd y Juan José Carreras (ed.), Madrid, Cambridge University Press, 2000, p. 201-17.

BORDAS, Cristina: “E cosas de música: Instrumentos musicales en la corte de Felipe II”, en *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, Patrimonio Musical Español, Fundación Caja Madrid, Alpuerto, 2000, p. 213-72.

BORDAS, Cristina: *Instrumentos musicales en colecciones españolas*, vol. 2, Centro de Documentación Musical y Danza, INAEM, 2001.

BORDAS, Cristina y ROBLEDO, Luis: “El arcón de José Zaragozá. Ciencia y música en la España de Carlos II”, *NASS*, 15, 1-2, 1999, p. 265-314.

BORNANN, Karl: *Die gotische Orgel zu Halberstadt*, Berlin, Merseburger, 1966.

BOUZA, Fernando: *Cartas de Felipe II a sus hijas*, Madrid, Akal, 1998.

BOVET, Guy: “Les problèmes de proportions dans le Tiento XVI de Correa de Arauxo: Segundo tiento de quarto tono a modo de canción”, *La tribune de l'orgue*, 31, 3, 1979, p. 3-7.

BOVET, Guy: “Essai d'un résumé des principales règles d'interpretation de la musique d'orgue espagnole et de leur utilisation sur un orgue moderne”, *La tribune de l'orgue*, 31, 4, 1979, p. 4-9.

BOVET, Guy: “Una traducción íntegra de la preface et des remarques de Francisco Correa de Arauxo” (I), *La tribune de l'orgue*, 37, 1, 1985, p. 5-7; (II), *La tribune de l'orgue*, 37, 2, 1985, p. 3-11; (III), *La tribune de l'orgue*, 38, 1, 1986, p.2-4; (IV) *La tribune de l'orgue*, 38, 2, 1986, p. 1-12; (V) *La tribune de l'orgue*, 38, 3, 1986, p. 1-3;

(VI) *La tribune de l'orgue*, 39, 1, 1987, p. 1-7; (VII) *La tribune de l'orgue*, 39, 3, 1987, p. 9-19; (VIII), *La tribune de l'orgue*, 40, 1, 1988, p. 7-13; (IX), *La tribune de l'orgue*, 40, 4, 1988, p. 15-21; (X), *La tribune de l'orgue*, 41, 1, 1989, p. 9-19; (XI), *La tribune de l'orgue*, 41, 4, 1989, p. 10-7; (XII), *La tribune de l'orgue*, 42, 1, 1990, p. 1-5.

BOVET, Guy: "Traduction des notes (préfaces) des Tientos et autres pièces de la Facultad Organica de Correa de Arauxo" (I), *La tribune de l'orgue*, 43, 2, 1991, p. 2-9; (II), *La tribune de l'orgue*, 43, 3, 1991, p. 11-7; (III), *La tribune de l'orgue*, 43, 4, 1991, p. 10-8; (IV), *La tribune de l'orgue*, 44, 1, 1992, p. 15-23.

BOVET, Guy: *Una traduction intégrale de la préface et des remarques de Francisco Correa de Arauxo*, (n.p.), (n.d.).

BOVET, Guy: "Transcription de tablatures: quelques problèmes et quelques solutions", *La tribune de l'orgue*, 47, 1995, 3, p. 12-14.

BOVET, Guy: "Correa revisité: promesses (enfin) tenues", *La tribune de l'orgue*, 49, 2, 1997, p. 3-11.

BOVET, Guy: "Corrections à apporter dans l'édition Kastner des Tientos de Correa de Arauxo" (I), *La tribune de l'orgue*, 49, 3, 1997, p. 14-8; (II), *La tribune de l'orgue*, 49, 4, 1997, p. 25-7; (III), *La tribune de l'orgue*, 50, 1, 1998, p. 25-7; (IV), *La tribune de l'orgue*, 50, 2, 1998, p. 13-5; (V), *La tribune de l'orgue*, 50, 3, 1998, p. 19-22; (VI), *La tribune de l'orgue*, 50, 4, 1998, p. 19-22.

BOVET, Guy: "Problèmes de notation et de transcription dans la Facultad orgánica de Francisco Correa de Arauxo (1626)", *La tribune de l'orgue*, 60, 3, 2008, p. 20-5.

BOVET, Guy: "Los pecadillos de Francisco. A l'occasion d'une relecture critique de la Facultad orgánica (1626) de Francisco Correa de Arauxo", *La tribune de l'orgue*, 60, 3, 2008, p. 26-31.

BRADSHAW, Murray: *The Origin of the Toccata*, s.l., AIM, 1972.

BRADSHAW, Murray: *The falsobordone*, Musicological Studies and Documents, 34. Stuttgart, Hänssler-Verlag, AIM, 1978.

BRAUCHLI, Bernard: *The Clavichord*, Cambridge University Press, 1998.

BREMOND, Charles: *Les écritures secrètes (alphabets, chiffres, grilles) et les encres mystérieuses dites sympathiques*, Paris, Albin Michel, 1919.

BROWN, Howard Mayer: *Music in the Renaissance*, Prentice Hall, History of music series, H. Wiley Hitch Cook (ed.), New Jersey, 1976.

BROWN, Howard Mayer: *Embellishing sixteenth-century music*, Oxford University Press, 1976 (3<sup>a</sup> ed., 1984).

BROWN, Howard Mayer: "Accidentals and Ornamentation in Sixteenth-Century Intabulations of Josquin's Motets", en *Josquin des Prez*, Edward E. Lowinsky (ed.), London, Oxford University Press, 1976, p. 475-522.

BROWN, Howard Mayer: "The importance of Sixteenth Century Intabulations", en *Proceeding of the International Lute Symposium Utrecht 1986*, Louis Peter Grijp y Willem Mook (ed.), Utrecht, STIMU, Foundation for historical Performance Practice, 1988, p. 1-29.

BROWNE, Alma Colk: "The a-p System of Letter Notation", *Musica Disciplina*, 35, 1981, p. 5-54.

BRUACH, Agustí: "Elementos autóctonos e influencias foráneas en los géneros musicales y tópicos estilísticos de la *Facultad orgánica* de Francisco Correa de Arauxo", *RMS*, XXIV, 1-2, 2001, p. 67-88.

BUKOFZER, Manfred: *Studies in Medieval and Renaissance Music*, New York, W.W. Norton, 1950.

BULLARD, Beth: "Musical Instruments in the Early Sixteenth Century: A Translation and Historical Study of Sebastian Virdung's *Musica getutscht* (Basel, 1511)", Ph. Dissertation, University of Pennsylvania, 1987.

BURGOS RINCÓN, Javier: "La edición española en el siglo XVIII: un balance historiográfico", *Hispania*, 55, 1995, p. 589-627.

BURNS, Joseph A.: *Neapolitan keyboard music from Valente to Frescobaldi*, Ph.D., Harvard University, Ann Arbor, UMI, 1953.

BURNS, Joseph A. "Antonio Valente. Neapolitan Keyboard Primitive", *JAMS*, XXII, 2-3, 1959, p. 133-43.

BUSSE BERGER, Anna Maria: *Mensuration and Proportion Signs. Origins and Evolution*, Oxford University Press, 1993.

CABRÉ I CERCÓS: Bernat: "Solsona: un arxiu musical inèdit", *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, IV, 1997, p. 197-200.

CABRÉ I CERCÓS: Bernat: "Una fuente inédita para la *Ensalada para órgano* de Sebastián Aguilera de Heredia", en *Campos interdisciplinarios de la musicología*, Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Begoña Lolo (coord.), Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. 1, p. 643-58.

CABRERA MUÑOZ, Emilio: "En torno a la fundación del monasterio de Sacramenia", en *La España medieval*, 1, 1980.

CALAHORRA, Pedro: *Música en Zaragoza, siglos XVI y XVII, I, Organistas, organeros y Órganos*, Zaragoza, Diputación Provincial, Institución Fernando el Católico, 1977.

CALAHORRA, Pedro: *Música en Zaragoza, siglos XVI y XVII, 2, Polifonistas y ministriles*, Zaragoza, Diputación Provincial, Institución Fernando el Católico, 1978.

CALAHORRA, Pedro: “Un siglo de vida y trabajo de los organeros zaragozanos Sesma (1617-1721)”, *AnM*, XXXVIII, 1983, p. 15-60.

CALDWELL, John: *Editing Early Music*, Oxford University Press, 1995 (2ª ed.).

CALVO MANZANO, María Rosa: *El arpa en el barroco español*, Madrid, Alpuerto, 1992.

CALVO MANZANO, María Rosa: *El arpa en el siglo XVIII español*, 2. vol., Madrid, Alpuerto, 1998.

CAMPEN, Ank van: “La Harpe Imaginable dans la Musique Espagnole et Portugaise pour le Clavier du XVIe Siècle”, en *Livro de homenagem a Macario Santiago Kastner*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, p. 195-203.

*Cancionero sevillano B2495 de la Hispanic Society of America*, ed. de José J. Labrador Herráiz, Ralph A. Difrancio y José Manuel Rico García, Universidad de Sevilla, 2006.

CANELLA Y SECADES, Fermín: “D. Sebastián de Soto y Cortés (Recuerdos familiares)”, *El Orden*, Cangas de Onís, Año II, número 77, 20 de junio de 1915.

CANNIZZARO, Diego: *La musica per Órgano e clavicembalo nei regni di Napoli e di Sicilia tra XVI e XVII secolo*. Tesis, Università degli studi di Roma “La sapienza”, 2004.

CANNIZZARO, Diego: “Legami tra Spagna e Italia meridionale”, *RMS*, XXXIV, 2, 2011, p. 185-201.

CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino: “La organistía en la época de Antonio de Cabezón: formas de acceso y funciones”, *RMS*, XXXIV, 2, 2011, p. 203-21.

CARAVAGLIOS, Nino: “Una nouva *Intavolatura de Cimbalo* di Antonio Valente Cieco”, *Rivista musicale italiana*, 23, 1916, p. 491-508.

CÁRDENAS SERVÁN, Inmaculada: *El polifonista Alonso Lobo y su entorno*, Universidad de Santiago de Compostela, 1987.

CARPENTER, Hoyle: *The Works of Antonio de Cabezón*, Ph. D. dissertation. University of Chicago, 1957.

CARPENTIER, Hoyle: “Tempo and tactus in the age of Cabezón”, *AnM*, XXI, 1966, pg. 123-130.

CARRERAS, Juan José: “José de Torres and the Spanish Musical Press in the Early Eighteenth Century (1699-1736)”, *Eighteenth Century Music*, 10, marzo 2013, p. 7-40.



CARROCERA, P. Buenaventura de: *Misión de los Capuchinos en Cumaná*, Fuentes para la Historia Colonial de Venezuela, Caracas, 1968, 3 vol.

CARVALHO DA COSTA, Padre Antonio: *Corografia portugueza e descripçam topografica do famoso reino de Portugal*, Lisboa, Officina Real Deslandesiana, 1712.

CASADEMUNT I FIOL, Sergi: “Un manuscrit catalá inèdit del segle XVI”, *Recerca Musicològica*, III, Institut de Musicologia Josep Ricart i Matas, 1983, p. 39-58.

CATALÁN FONT, Carlos: “Vinarós en el contexto de los siglos XVI al XIX”, *[Revista de la] Associació Cultural Amics de Vinarós*, Biblioteca Mare Nostrum, 2009.

CEA GALÁN, Andrés: “El ayrecillo de proporción menor en la *Facultad Orgánica* de Francisco Correa de Arauxo”, *NASS*, VI, 2, 1990, p. 9-23.

CEA GALÁN, Andrés: “El libro del órgano de Maese Jorge flamenco, unas memorias de registros y misturas olvidadas en el archivo catedralicio de Sevilla”, *NASS*, IX, 1, 1993, p. 33-77.

CEA GALÁN, Andrés: [Comentarios a disco compacto] *Alabança de tañedores. Organistas en Andalucía (1550-1626)*, Andrés Cea (órgano), Almaviva, Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales, Junta de Andalucía, 1995.

CEA GALÁN, Andrés: [Comentarios a disco compacto] *Musique ibérique au clavicorde*, Ilton Wjuniski [clavicordio], Harmonia Mundi, Schola Cantorum Basiliensis Documenta, 1997.

CEA GALÁN, Andrés: “Diferencias sobre el tañer con buen ayre: Aproximación a un problema en la interpretación de la música ibérica de tecla del siglo XVI”, en *Los instrumentos musicales en el siglo XVI*, I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la Música Española del siglo XVI, Ávila, UNED, 1997, p. 165-175.

CEA GALÁN, Andrés: “Der ayrezillo de proporción menor in der Facultad Orgánica von Francisco Correa de Arauxo”, *Basler Jarhbuch*, 22, Basilea, 1999, p. 69-90.

CEA GALÁN, Andrés: “Cantar al órgano: Guerrero y el círculo del organista Peraza”, en *Scherzo*, 139, 1999, p. 134-7.

CEA GALÁN, Andrés: “Pablo Bruna según fray Pedro de San Lorenzo: perspectivas para la interpretación de la música de los organistas aragoneses del siglo XVII”, *NASS*, XVI, 1, 2000, p. 9-34.

CEA GALÁN, Andrés: “El *Quadern en xifra* de la Biblioteca de Catalunya: una nueva fuente para la música de órgano”, *Anuari de l'orgue*, II/2003, Associació Catalana de l'Orgue, Barcelona, 2004, p. 7-18.

CEA GALÁN, Andrés: “Órganos en la España de Felipe II: elementos de procedencia foránea en la organería autóctona”, en *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (ed.), Madrid, ICCMU, 2004, p. 325-92.

CEA GALÁN, Andrés: “Órganos en España entre los siglos XVI y XVII”, *Iso Journal*, 23, July 2006, p. 6-32.

CEA GALÁN, Andrés: “Francisco Correa de Arauxo: nuevos documentos sobre su vida y entorno en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla”, *NASS*, XXII, 2006, p. 77-95.

CEA GALÁN, Andrés: “Ayre de España: zu Tempo und Stil in der *Escuela Música* von Fray Pablo Nassarre”, In *Órgano Pleno: Festschrift für Jean-Claude Zehnder zum 65. Geburtstag*, Luigi Colarile & Alexandra Nigito (Hrsg.), Peter Lang, 2007, p. 113-22.

CEA GALÁN, Andrés: “¿Quién te me enojó, Isabel? y otras preguntas sin respuesta en las obras de música de Antonio de Cabezón”, en *Cinco siglos de música de tecla española*, Luisa Morales (ed.), Garrucha, Asociación Cultural Leal, 2007, p. 169-94.

CEA GALÁN, Andrés: “La eclosión de la simetría: el repertorio para los órganos de Julián de la Orden de Cuenca y de Málaga”, en *El libro de la 48SMR [5 artículos]*, Pilar Tomás (ed.), Semana de Música Religiosa de Cuenca, 2009, p. 57-87.

CEA GALÁN, Andrés: “Francisco Correa de Arauxo (1584-1654)” (Semblanzas de Compositores Españoles), *Revista de la Fundación Juan March*, 388, noviembre 2009, p. 2-7.

CEA GALÁN, Andrés: “Nuevos pasajes corruptos en las *Obras de música* de Antonio de Cabezón”, *Diferencias*, 1, 2ª época, 2010, p. 67-98.

CEA GALÁN, Andrés: “Nuevas rutas para Cabezón en manuscritos de Roma y París”, *RMS*, XXXIV, 2, 2011, p. 223-34.

CEA GALÁN, Andrés: “New Approaches to the Music of Antonio de Cabezón”, *Early Keyboard Journal*, 27/28/29, 2012, p. 7-25.

CEA GALÁN, Andrés: “Cantar Victoria al órgano. Documentos, música y praxis”, en *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies*, Javier Suárez-Pajares y Manuel del Sol (ed.), Madrid, ICCMU, 2013, p. 307-57.

CEA GALÁN, Andrés: “Un orgue flamand pour Panama en 1621 et autres documents”, en *Mélanges d'Organologie pour Jean-Pierre Felix*, Jean Ferrard (ed.), Bruselas, Sic asbl, 2013, p. 45-54.

CEA GALÁN, Andrés: “Écija: encrucijada de los organistas españoles”, discurso de ingreso como académico correspondiente en la Real Academia de Ciencias, Letras y Artes Luis Vélez de Guevara de Écija, (en prensa).

CEA GALÁN, Andrés: “*Audire, tangere, mirari*: órganos para Cabezón en Flandes y España”, (en prensa)

CEA GALÁN, Andrés: “La mano derecha de Cabanilles. Notas sobre la interpretación del repertorio partido en la Corona de Aragón” (en preparación).

CEA GALÁN, Andrés y CHÍA TRIGOS, Isabel: *Órganos en la provincia de Cádiz. Inventario y Catálogo*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Junta de Andalucía, 1995.

CEA GALÁN, Andrés y CHÍA TRIGOS, Isabel: *Órganos en la provincia de Huelva. Inventario y Catálogo*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Junta de Andalucía, 1996.

CEA GALÁN, Andrés y CHÍA TRIGOS, Isabel: *Órganos en la provincia de Jaén. Inventario y Catálogo*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Junta de Andalucía, 1998.

CEA GALÁN, Andrés y CHÍA TRIGOS, Isabel: *Órganos en la provincia de Córdoba. Inventario y Catálogo*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Junta de Andalucía, 2011.

CEA GALÁN, María José: *Juan Lorenzo Palmireno. Discursos latinos*, Alcañiz-Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos, CSIC, 2009.

CERA, Francesco: "Roman Organs and Frescobaldi's Organ Music", *Journal of the British Institute of Organ Studies*, 28, 2004, p. 148-64.

CERQUEIRA, Luis M.G.: "O organum de Tona, Catalunha", *AnM*, 58, 2003, p. 3-8.

CHAILLEY, Jacques: "Tabulae Compositoriae", *Acta musicologica*, 51, 1979, p. 51-73.

CHAILLEY, Jacques: "Anagrammes musicales et langages communicables", *Revue de Musicologie*, 67, 1, 1981, p. 69-79.

CHAPMAN, Catherine W.: "Printed Collections of Polyphonic Music Owned by Ferdinand Columbus", *JAMS*, 21, 1968, p. 34-84.

CHARNASSÉ, Hélène y STEPIEN, Bernard: "Automatic transcription of german lute tablatures. An artificial intelligence application", en *Computer representations and models in music*, Academic Press Ltd., 1992, p. 143-70.

CHARTIER, Roger: "Las prácticas de lo escrito", en *Historia de la vida privada. Del Renacimiento a la Ilustración*, ed. dirigida por Philippe Ariès y George Duby, traducción de M<sup>a</sup> Concepción Martín Montero, Madrid, Taurus Minor, 2001.

CHEVALIER, Maxime: *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Turner, 1976.

CHIANTORE, Luca: *Historia de la técnica pianística*, Madrid, Alianza Música, 2001.

CHRISTOFORIDIS, Michael y RUIZ, Juan: "Manuscrito 975 de la Biblioteca de Manuel de Falla: una nueva fuente polifónica del siglo XVI", *RMS*, XVII, 1994, p. 205-36.

CIVIL, Francisco: "El órgano y los organistas de la catedral de Gerona durante los siglos XIV-XVI", *AnM*, IX, 1954, p. 217-250.

CIVIL, Francisco: "Perspectiva musical de Gerona, de los años 1000 al 1500", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXV, 2, 1981, p. 543-72.

CLIMENT, José.: "Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII. Organistas de la catedral", *AnM*, XVII, 1962, p. 179-208.

CLIMENT, José: "El órgano de la catedral de Valencia en 1483", *RMS*, X-1, 1987, p. 163-172.

CLIMENT, José: "Los órganos de la catedral de Valencia en el siglo XVII", *AnM*, 50, 1995, p. 150-160.

COLLINS, Michael B.: *The performance of coloration, sesquialtera and hemiola (1450-1750)*, Ph. D. dissertation, Stanford University (1963), Ann Arbor, UMI, 1964.

COLLINS, Michael B.: "The performance of Triplets in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries", *JAMS*, XIX, 1966, p. 281-328.

"Conferencias básicas para el coloquio sobre Problemática de la música de tecla de los siglos XVI-XVIII", *AnM*, XXXVIII, 1983, p. 139-260.

CORONA ALCALDE, Antonio: "You will raise a little your 4<sup>th</sup> fret: An equivocal instruction by Luis Milán?", *Galpin Society Journal*, 44, march 1991, p. 2-45.

CORONA ALCALDE, Antonio: "The earliest vihuela tablature: a recent discovery", *Early music*, XX, 4, november 1992, p. 595-600.

CORONA ALCALDE, Antonio: "La vihuela, el laúd y la guitarra en el Nuevo Mundo", *RMS*, 16, 1993, p. 1360-72.

CORONA ALCALDE, Antonio: "Un manuscrito de vihuela en el archivo de Simancas", *Hispanica Lyra*, 1, marzo 2005, p. 20-6.

CORONA ALCALDE, Antonio: "Reflexiones sobre las ediciones de música para vihuela: a propósito de *El libro de música de vihuela de Diego Pisador (1552)*, editado por Francisco Roa y Felipe Gértrudix", *Hispanica Lyra*, 5, mayo 2007, p. 34-44.

CORREA DE AZEVEDO, L.H.: "Le nouveaux monde et l'intelligence de la musique européenne au XVI siècle", *AnM*, XXXIX-XL, 1984-1985, p. 107-15.

COSTA, Ramón: "Los sistemas en la música mensural. Ensayo sobre la estructura de las escalas y su correlación con la semitonía y formas modales", *AnM*, XXXVIII, 1983, p. 155-82.

COTARELO VALLADOR, Armando: *El cardenal don Rodrigo de Castro*, Madrid, Editorial Magisterio Español, 1945.

COTARELLO Y MORI, Emilio: *Don Juan de Espina, noticias de este célebre y enigmático personaje*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, 1908.

CRAMER, Eugene Casien: "Some elements of the Early Baroque in the music of Victoria", en *De Musica Hispana et Aliis*, Universidade de Santiago de Compostela, 1990, vol. 1, p. 501-38.

CRAMER, Eugene Casien: *Tomás Luis de Victoria. A guide to Research*, Nueva York-Londres, Garland, 1998.

CUARTAS, Augusto: *Apellidos catalanes. Heráldica de Catalunya*, Madrid, Alco, 1987.

DANIELS, Arthur: "Microtonality and Mean-Tone Temperament in the Harmonic System of Francisco Salinas" (I), *Journal of Music Theory*, 9, 1, 1965, p. 2-51 y (II), *Journal of Music Theory*, 9, 2, 1965, p. 234-80.

DE ANDRÉS, Gregorio, *La Biblioteca de El Escorial*, Madrid, Aldus, 1970.

DE GRAAF, Gerard A.C.: "Afinaciones antiguas en España", en *El órgano español. Actas del primer congreso (27-29 octubre 1981)*, Madrid, Universidad Complutense, 1984, p. 59-75.

DE LA FUENTE CHARFOLÉ, José Luis: "Inventarium librorum musicae: Nueva aportación documental sobre el archivo musical de la catedral de Cuenca (siglos XVII-XVIII)", *AnM*, 62, 2007, p. 171-204.

DE LA LAMA, Jesús Angel: *El órgano barroco español*, 4 vol., Junta de Castilla y León, Asociación Manuel Marín, Valladolid, 1995.

DE VICENTE DELGADO, Alfonso: "La ostentación de la armonía: temática de la decoración de las cajas de órgano en España", en *El órgano histórico en Castilla y León*, Actas del Simposio Internacional (Salamanca, 1996), Junta de Castilla y León, 1999, p. 73-105.

DE VICENTE DELGADO, Alfonso: "La actividad musical en los monasterios de monjas de Avila durante la Edad Moderna. Reflexiones sobre la investigación musical en torno al Monasterio de Santa Ana", *RMS*, XXIII, 2, 2000, p. 509-62.

DE VICENTE DELGADO, Alfonso: "Música, propaganda y reforma religiosa en los siglos XVI y XVII: cánticos para la gente del vulgo (1520-1620)", *Studia Aurea*, I, 2007 (<http://www.studiaeurea.com/articulo.php?id=47>).

DE VICENTE DELGADO, Alfonso: *Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)*. Tesis, Universidad Complutense de Madrid, 2010.

DE VICENTE DELGADO, Alfonso: "Espaciosamente y a punto: el canto de los caballeros encerrados de San Bartolomé de Lupiana (Guadalajara)", en *El libro de la 50 SMR [5 artículos]*, Semana de Música Religiosa, Cuenca, 2011, p. 123-73.

DE VICENTE DELGADO, Alfonso: “Noticias biográficas sobre algunos monjes jerónimos, compositores de música para teclado”, *Música de tecla en los monasterios femeninos y conventos de España, Portugal y las Américas*, Luisa Morales (ed.), Garrucha, Asociación Leal, 2011, p. 227-45.

DEL CAMPO OLASO, J. Sergio: “La escuela Echevarría de organería en Galicia”, en *El órgano del Real Monasterio de Santa Clara de Santiago. Historia y restauración*, Goetze & Gwynn y Real Monasterio de Santa Clara, ed., Santiago de Compostela, 2005, p. 17-135.

DELGADO, Gustavo: *Los órganos históricos de la catedral de México*, México, ENM, UNAM, 2005.

DELGADO PARRA, Gustavo: *Un libro didáctico del siglo XVIII para la enseñanza de la composición en la Nueva España*, Valencia, CSIC, Universitat politècnica, 2011.

DESLANDES, Venancio: *Documentos para a historia da typographia portugueza nos seculos XVI e XVII*, Lisboa, 1888.

DEVIE, Dominique: *Le tempérament musical. Philosophie, histoire, théorie et pratique*, Béziers, Société de Musicologie de Languedoc, 1990.

DEVOS, J. Paul: *Les chiffres de Phillipe II (1555-1598) et du Despacho Universal durant le XVIIe siècle*, Bruselas, Académie Royale de Belgique, 1950.

DIEGO PACHECO, Cristina: “La musique à l’époque de l’empereur. Un nouvel éclairage sur Luis Venegas de Henestrosa et le répertoire pour clavier”, en *Charles Quint et la monarchie universelle*, Annie-Molinié-Bertrand y Jean-Paul Duviols (ed.), *Ibérica collection*, 13, Presses de la Université de Paris-Sorbonne, 2001, p. 65-79.

DIRKSEN, Pieter.: *The keyboard music of Jan Pieterszoon Sweelinck. Its style, significance and influence*, Muziekhistorische Monografieën, 15, Amsterdam, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1997.

DODERER, Gerhard: *Clavicórdios portugueses do século dezoito*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, [1971].

DODERER, Gerhard: *Orgelmusik und Orgelbau im Portugal des 17. Jahrhunderts. Untersuchungen an Hand des Ms 964 der Biblioteca Pública in Braga*, Tutzing, Hans Schneider, 1978.

DODERER, Gerhard: “Contribuição para a problemática de afinação dos instrumentos de tecla”, *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, 48, 1986, p. 41.

DODERER, Gerhard: “Os manuscritos MM 48 e MM 242 da Biblioteca da Universidade de Coimbra e a presença de organistas ibéricos”, *RMS*, XXXIV, 2, 2011, p. 43-62.

DONATO, Anthony: *Preparing Music Manuscripts*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1963.

DONOSTIA, Padre José Antonio de: “El órgano de Tolosa (Guipúzcoa), del año 1686”, *AnM*, X, 1955, p. 121-36.

DREWES, Michael: “Los órganos de la Catedral Metropolitana de México, su historia y restauración”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 49, México, 1979.

DRUMOND BRAGA, Paulo: *D. João III*, Hugin Editores Ltda., 2002.

DUFOURQ, Norbert: “Les orgues de Saint-Eustache à la fin du XVIe et au début du XVIIe s.”, *Revue de Musicologie*, febrero 1929, p. 28-30.

DUFOURQ, Norbert: *Le livre de l'orgue français (1589-1789), tome 1: Les sources*, París, Editions A. & J. Picard, 1982.

ESCRIBANO SÁNCHEZ, J. Carlos: “Los órganos de la catedral de Tarazona (1490-1790). Fuentes documentales”, *NASS*, II-2, 1986, p. 211-76.

ESHELMAN, Karen: *Juan Cabanilles: A Guide to His Organ Works and Their Performance, with Commentary on the State of Research*, DMA, Performance, University of Rochester, 1986.

ESSES, Maurice: *Dances and instrumental diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries*, 3 vol., Pendragon Press, 1992.

ESTER-SALA, María Asunción: *La ornamentación en la música de tecla ibérica del siglo XVI*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1980.

ESTRADA, Gregori: “L'orgue de Pere Flamench a la Seu de Barcelona”, *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, 2, 1985, p. 23-40.

ESTUDANTE, Paulo: “Um manuscrito musical redescoberto”, *Convergencias*, 11, 2007. Recurso electrónico: <http://convergencias.esart.ipcb.pt/artigo/25> (acceso agosto 2013).

ETZION, Judith: “The Spanish Polyphonic Ballad in 16<sup>th</sup>-Century Vihuela Publications”, *Musica Disciplina*, 35, 1981, p. 179-97.

FABRIS, Dinko: “L'arpa a Napoli nell'epoca del Vicerego spagnolo”, en *De musica hispana et aliis*, Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló, Emilio Casares y Carlos Villanueva (coord.), Universidad de Santiago de Compostela, 1990, vol. 1, p. 241-62.

FAIT, Renato: “Organi e organisti del Duomo dalle origini al 1562”, en *Sei secoli di musica nel Duomo di Milano*, Graziella de Florentiis (ed.), Milano, NED, 1986, p. 178-203.

FALLOWS, David: “15th Century Tablatures for Puckled Instruments: A Summary, a Revision and Suggestion”, en *Songs and Musicians in the Fifteenth Century*, Aldershot, Hampshire, Variorum, 1996, p. 7-33.

FELICI, Candida: *Musica italiana nelle Germania del Seicento: I ricercari di intavolatura d'organo tedesca di Torino*, Firenze, L. Olschki, 2005.

FERENCZI, Ilona y HULKOVA, Marta: "Tabulatura Vietoris saeculi XVII", *Studia Musicologica*, 29, 1987, p. 109-36.

FERGUSON, Howard.: "Corrupt passages in diferencias by Cabezón", *Music & Letters*, 52, 4, october 1971, p. 402-6.

FERGUSON, Howard: "Cabezón's Pavana italiana", *Music & Letters*, 54, 2, 1973, p. 256.

FERNÁNDEZ BARRIONUEVO, Herminio: *Francisco Guerrero (1528-1599). Vida y Obra. La música en la catedral de Sevilla a finales del siglo XVI*, Sevilla, Cabildo Metropolitano de la Catedral, 2000.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: "Un tiento de Peraza entre papeles de San Zoilo de Carrión", *AnM*, 56, 2001, p. 33-45.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: "Laudes al maestro y director", en *Libro de música. Homenaje a Ramón González de Amezúa en su 80 cumpleaños*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 2001.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Frutos: "Aproximación al abadologio del monasterio de San Clodio", en *III Congreso Internacional sobre el Cister en Galicia y Portugal*, Orense, 2006, vol. I, p. 95-121.

FERNÁNDEZ MADRID, M<sup>a</sup> Teresa: *El mecenazgo de los Mendoza en Guadalajara*, Guadalajara, Institución Provincial de Cultura "Marqués de Santillana", 1991.

FESPERMAN, John: *Report about Mexico City Cathedral Organs*, Washington, Smithsonian Institution, s.f.

FESPERMAN, John: *Organs in Mexico*, Raleigh, North Carolina, The Sudbury Press, 1980.

FLENTROP, Dirk: *The Organs of Mexico's Cathedral*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1986.

FLORENTÍN GIMENO, Virginia: "Fray Pedro de Ureña: una solución a la solmisación guidoniana en 1649", en *II Congreso Internacional sobre el Cister en Galicia y Portugal*, Orense, 1998, vol. III, p. 1321-6.

FLÓREZ, Enrique; MERIO, Antolín y RISCO, Manuel: *España Sagrada*, vol. 45, 1832.

FLYNN, Jane: "To play upon the organs any man[ner] play[n]song", *BIOS, Journal of the British Institute of Organ Studies*, 34, Positif Press, Oxford, 2010, p. 6-51.



FOX, Charles Warren: "A Pleasant and Very Useful Book (1529)", abstract, *Bulletin of the American Musicological Society*, 4, 1937, p. 22.

Francisco Asenjo Barbieri. *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, ed. Emilio Casares, 2 vol., Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986.

FREIS, Wolfgang: "Becoming a theorist: the growth of the Bermudos's *Declaración de instrumentos musicales*", *RMS*, XVIII, nº 1-2, 1995, p. 27-112.

FREIS, Wolfgang: "Perfecting the perfect instrument: Fray Juan Bermudo on the tuning and temperament of the *vihuela de mano*", *Early Music*, XXIII, 3, august 1995, p. 421-35.

FROTSCHER, Gotthold: *Geschichte des Orgelspiels und Orgelkompositionen*, Berlín, Schöneberg, 1935.

GALBARRIATU, Ramón: *Methodus "Bitiru" punctuanti opera Musica*, Bilbao, Sociedad Bilbaína de Artes Gráficas, 1906.

GALENDE DÍAZ, Juan Carlos: *Criptografía: historia de la escritura cifrada*, Madrid, Editorial Complutense, 1995.

GARAY Y CONDE, José María: *Apuntes histórico-descriptivos de la ciudad de Ecija*, Ecija, 1851.

GARCÍA, Juan Alfonso: "Análisis de la *Facultad orgánica* de Francisco Correa de Arauxo", *Boletín de Bellas Artes*, XIII, 1985, p. 73-94.

GARCÍA, Juan Alfonso: *Falla y Granada y otros escritos musicales*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Junta de Andaluc1991.

GARCÍA CUADRADO, Amparo: "La librería de Juan Polo en Murcia a mediados del siglo XVIII", *Investigación bibliotecológica*, vol. 23, 49, México, 2009.

GARCÍA FRAILE, Dámaso: "Órgano histórico y fiesta barroca", en *Actas del Simposio Internacional "El órgano histórico en Castilla y León" (Salamanca, 1996)*, Junta de Castilla y León, 1999, p. 159-80.

GARCÍA FRAILE, Dámaso: "Francisco Peraza y el *nuevo estilo*", en *El órgano español*, Actas del III Congreso Nacional del Órgano Español, Sevilla, Fundación Focus Abengoa, 2000, p. 181-242.

GARCÍA GALLARDO, Cristóbal: "Viejos conceptos para nuevas músicas: La llegada de la tonalidad moderna a los teóricos españoles", *MAR, Música de Andalucía en la Red*, 1, invierno 2011, p. 135-47. Recurso electrónico: <http://mar.ugr.es>

GARCÍA LLOVERA, Julio Miguel: *El órgano antiguo español*, Zaragoza, Pórtico, 2006.

GARCÍA LLOVERA, Julio Miguel: *El órgano gótico español*, Zaragoza, Pórtico, 2009.

GARCÍA PÉREZ, Amaya: “El temperamento en las teorías musicales de Salinas y Zarlino: uso y aplicación del mesolabio”, *RMS*, 25, 2, 2002, p. 347-61.

GARCÍA PÉREZ, Amaya: “Música y pensamiento científico en la Edad Moderna”, en *Actas del I Congreso Internacional de Estética y Filosofía de la Música* (Universidad de Salamanca, 21-25 de septiembre de 2009), en prensa.

GARRIDO ARANDA, A.: *Organización de la Iglesia en el Reino de Granada y su proyección en Indias*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispánicos, 1979.

GASSER, Luis: “Modalidad y modales en Luis de Milán”, *Hispanica Lyra*, 10, octubre 2009, p. 10-23.

GEMBERO USTARROZ, María: “Documentación de interés musical en el Archivo General de Indias de Sevilla”, *RMS*, XXIV, nº 1-2, 2001, p. 11-38.

GEMBERO USTARROZ, María: “Circulación de libros de música entre España y América (1492-1650): notas para un estudio”, en *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, Iain Fenlon y Tess Knighton (ed.), Kassel, Reichenberger, 2007, p. 147-77.

GEMBERO USTARROZ, María: “Migraciones de músicos entre España y América (siglos XVI-XVIII). Estudio preliminar”, en *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, María Gembero Ustárrroz y Emilio Ros-Fábregas (coord.), Granada, Universidad de Granada, 2007, p. 17-58.

GHIELMI, Lorenzo: “L’attività degli Antegnati nel Milanese”, en *Gli Antegnati. Studi e documenti su una stirpe di organari bresciani del Rinascimento*, Oscar Mischiati (ed.), Bologna, Pàtron Editore, 1995, p. 363-98.

GHIELMI, Lorenzo: “*Il suonar senza trilli è cosa insipida*. Annotazioni sulla prassi dell’ornamentazione cembalo-organistica nel Barocco”, en *Órgano Pleno: Festschrift für Jean-Claude Zehnder zum 65. Geburtstag*, Luigi Colarile & Alexandra Nigito (Hrsg.), Peter Lang, 2007, p. 123-34.

GIL FERNÁNDEZ, Luis: *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Madrid, Tecnos, 1997.

*Gli Antegnati. Studi e documenti su una stirpe di organari bresciani del Rinascimento*, Oscar Mischiati (ed.), Bologna, Pàtron Editore, 1995.

GODOY, Enrique Alejandro: “Breve semblanza del órgano barroco andino”, 1970. Edición digital: [http://amusindias.online.fr/en/varios/orgbarroco.php3#Nota 9](http://amusindias.online.fr/en/varios/orgbarroco.php3#Nota%209).

GOLDÁRAZ GAÍNZA, J. Javier: *Afinación y temperamento en la música occidental*, Madrid, Alianza Música, 1992.

GOLDÁRAZ GAÍNZA, J. Javier: “La especulación teórica en torno a la afinación y los temperamentos y su aplicabilidad práctica”, en *Los instrumentos musicales en el siglo*

XVI, I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la Música Española del siglo XVI, Ávila, UNED, 1997, p. 29-39.

GOLDÁRAZ GAÍNZA, J. Javier: *Afinación y temperamentos históricos*, Madrid, Alianza Música, 2004.

GOLDBERG, Rita: “El cancionero de Cambridge”, *AnM*, 41, 1986, p. 172-90.

GÖLLNER, Marie-Louise: “On the process of Lute Intabulation in the Sixteenth Century”, en *Ars Iocundissima: Festschrift für Kurt Dorfmueller zum 60. Geburtstag*, ed. by Horst Leuchtmann and Robert Münster, Tutzing, 1984, p. 83-96.

GÖLLNER, Marie-Louise: “The intabulations of Hernando de Cabezón”, *De musica hispana et aliis, Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló*, Universidad de Santiago de Compostela, 1990, p. 275-290.

GÓMEZ FERNÁNDEZ, Lucía: “El mecenazgo musical de la Casa de Medina Sidonia y el Nuevo Mundo en el siglo XVI”, en *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, María Gembero Ustároz y Emilio Ros-Fábregas (coord.), Granada, Universidad de Granada, 2007, p. 59-68.

GÓMEZ PIÑOL, Emilio: *La iglesia colegial del Salvador. Arte y sociedad en Sevilla (siglos XIII al XIX)*, Sevilla, Fundación Farmacéutica Avenzoar, 2000.

GONÇALVES DE PINHO, Ernesto: *Santa Cruz de Coimbra, Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Patricia: *Libro de música de clavicímbalo del Sr. Dn. Francisco de Tejada (1721). Estudio y transcripción*. Trabajo de AAD bajo dirección de Andrés Cea Galán, Conservatorio Superior de Música de Sevilla, 2007 (inédito).

GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: *El Monasterio de Santa Clara de Moguer*, Huelva, Instituto de Estudios Onubenses “Padre Marchena”, Excma. Diputación Provincial, 1978.

GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: “Notas sobre la transposición en voces e instrumentos en la segunda mitad del siglo XVII: el repertorio de la Seo y el Pilar de Zaragoza”, *Recerca Musicològica*, IX-X, 1989-90, p. 303-25.

GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: “Aspectos de la práctica musical española en el siglo XVII: Voces y ejecución vocal”, *AnM*, 56, 2001, p. 83-95.

GONZÁLEZ POLVILLO, Antonio: “La Congregación de la Granada, el inmaculismo sevillano y los retratos realizados por Francisco Pacheco de tres de sus principales protagonistas: Miguel Cid, Bernardo del Toro y Mateo Vázquez de Leca”, *Atrio*, 15-16, 2009-2010, p. 47-42.

GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Carlos Alberto: *Los mundos del libro: medios de difusión de la cultura occidental en las Indias de los siglos XVI y XVII*, Universidad de Sevilla, Diputación de Sevilla, 1999.

GONZÁLEZ-VALLE, José Vicente: “Relación música y lenguaje en los teóricos españoles de música de los siglos XVI y XVII”, *AnM*, XLIII, 1988, p. 95-109.

GONZÁLEZ-VALLE, José Vicente: “El compás como término musical en España”, *NASS*, XXII, 2006, p. 191-252.

GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert: *El altar relicario del monasterio de Piedra*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Real Academia de la Historia, 2013.

GONZALO LÓPEZ, Jesús: “La organería en el Reino de Aragón (España) en el siglo XV: del *blockwerk* al secreto de correderas”, *ISO Journal*, 22, 2006, p. 14-39.

GOSÁLVEZ LARA, Carlos José: *La edición musical española hasta 1936*, Asociación Española de Documentación Musical, Madrid, 1995.

GREGORI i CIFRÉ, Josep Maria: “Pere Alberch artífex de la relació musical entre les Seus de Girona i Barcelona en el Renaixement tardà”, *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXVIII, 1985-1986, p. 281-98.

GREGORI i CIFRÉ, Josep Maria: “El Manierisme a Catalunya a través dels Madrigals de Pere Alberch (1560-1561) i Joan Brudie (1585)”, *NASS*, III, 1987, p. 99-112.

GREGORI i CIFRÉ, Josep Maria: “Assaig crític-bibliogràfic sobre Pere Alberch i Ferrament, àlies Vila (1517-1582)”, *AnM*, XLII, 1987, p. 93-104.

GREGORI i CIFRÉ, Josep Maria: “La docència de l'orgue a la primeria del segle XVII a Girona: notes per a l'estudi de l'acompanyament continu a Catalunya”, *Recerca Musicològica*, VIII, 1988, p. 135-8.

GREGORI i CIFRÉ, Josep Maria: “La nissaga dels organistes Vila i les famílies Alberch, Vila, Ferran i Ferrament de la ciutat de Vic al segle XVI”, *Recerca Musicològica*, VI-VII, 1988, p. 49-76.

GREGORI i CIFRÉ, Josep Maria: *La música del Renaixement a la catedral de Barcelona. 1450-1580*. Tesis (microficha), Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, Servei Publicacions, 1988.

GREGORI i CIFRÉ, Josep Maria: “La estilística manierista en *Liber Primus* (1561) de los Madrigales de Pere Alberch”, [Actas del Congreso Internacional *La Música española del Renacimiento*], *NASS*, 4, 1-2, 1988, 105-18.

GREGORI i CIFRÉ, Josep Maria: “Notes per a l'estudi de la música del Renaixement a Catalunya: Pere Alberch i Ferrament, àlies Vila (1517-1582) i la nissaga vigatana dels organistes Vila”, *Ausa*, 118-119, Vic, 1988.

GRIFFIN, Clive: *Journeyman-Printers, Heresy and the Inquisition in Sixteenth-Century Spain*, Oxford University Press, 2005.

GRIFFITHS, John: *The vihuela fantasia: a comparative study of forms and styles*. Tesis, Monash University, Melbourne, 1983.

GRIFFITHS, John: “La *Fantasia que contrahaze la harpa* de Alonso Mudarra, estudio histórico-analítico”, *RMS*, IX, 1986, p. 29-40.

GRIFFITHS, John: “La evolución de la fantasía en el repertorio vihuelístico”, *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente* (Salamanca, 1985), Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, p. 315-22.

GRIFFITHS, John: “Esteban Daza: a gentleman musician in Renaissance Spain”, *Early Music*, XXIII, 3, 1995, p. 437-48.

GRIFFITHS, John: “The Lute and the Polyphonist”, *Studi Musicali*, 31, 2002, p. 71-90.

GRIFFITHS, John: *Tañer vihuela según Juan Bermudo. Polifonía vocal y tablaturas instrumentales*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2003.

GRIFFITHS, John: “Printing the Art of Orpheus: Vihuela Tablatures in Sixteenth-Century Spain”, *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, Iain Fenlon y Tess Knighton (ed.), De Música, 11, Kassel, Reichenberger, 2006, p. 181-214.

GRIFFITHS, John: “Esteban Daza: el enigma desvelado de un vihuelista español”, *Hispanica Lyra*, 5, mayo 2007, p. 8-15.

GRIFFITHS, John: “Venegas, Cabezón y la música para tecla, harpa y vihuela”, en *Cinco siglos de música de tecla española*, Luisa Morales (ed.), Garrucha, Asociación Cultural Leal, 2007, p. 153-67.

GRIFFITHS, John: “Printing the Art of Orpheus: Vihuela Tablatures in Sixteenth-Century Spain”, en *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, Iain Fenlon y Tess Knighton (ed.), Kassel, Reichenberger, 2007, p. 181-214.

GRIFFITHS, John: “Hidalgo, mercader, sacerdote o poeta: vihuelas y vihuelistas en la vida urbana”, *Hispanica Lyra*, 9, mayo 2009, p. 14-25.

GRIFFITHS, John: “La producción de libros de cifra musical en España durante el siglo XVI”, *Hispanica Lyra*, 12, noviembre 2010, p. 10-27.

GRIFFITHS, John: “Juan Bermudo, Self-instruction, and the Amateur Instrumentalist”, en *Music Education in the Middle Ages and in the Renaissance*, Russell E. Murray, Susan Forscher Weiss y Cynthia J. Cyrus (ed.), Indiana University Press, 2010.

GUIBOVICH PÉREZ, Pedro Manuel: *Censura, libros e inquisición en el Perú colonial (1570-1754)*, Universidad de Sevilla, CSIC, 2004.

GUILLÉN, Juan: *Historia de la Biblioteca Capítular y Colombina*, Sevilla, Fundación Lara, 2006.

GUTIÉRREZ CORDERO, Rosario: *La música en la colegial del Salvador*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2008.

GUZMÁN BRAVO, José Antonio: “Documentos inéditos para la restauración de los órganos históricos de la Catedral de Nuestra Señora de la Asunción de México Tenochtitlan (1688-1736), *AnM*, 62, 2007, p. 125-70.

GUZMÁN BRAVO, José Antonio: *Los órganos gemelos de la Catedral Metropolitana de México*, México, Escuela Nacional de Música, UNAM, 2013.

HAKALAHTI, Iina-Karita: *Maestro Francisco Correa de Arauxo's (1584-1654) Facultad orgánica (1626) as a source of performance practice*, *Studia Musica* 33, Helsinki University Print, Sibelius Academy, 2008.

HAMILTON, Earl J.: *El tesoro americano y la revolución de los precios en España, 1501-1650*, Barcelona, Crítica, 2000 (edición castellana de *American treasure and the price revolution in Spain, 1501-1650*, New York, Octagon Books, 1934).

HARDOUIN, Pierre: “Relecture de quelques documents concernant des orgues d'Allemagne au XVIe siècle”, *The Organ Yearbook*, XVIII, 1987, p. 34-45.

HARICH-SCHNEIDER, Eta y BOADELLA, Ricard: “Zum Klavichordspiel bei Tomás de Santamaría”, *Archiv für Musikforschung*, II, 1937, p. 243-5.

HARICH-SCHNEIDER, Eta y BOADELLA, Ricard: *Fray Tomás de Santamaría Anmut und Kunst beim Clavichordspiel*, Lippstadt, Kistner & Siegel, 1962 (2ª ed.).

HASTING, Karen Jane: *Francisco Correa de Arauxo's "Facultad orgánica", with special emphasis on the "second tento"*, D.M.A., Stanford University (1987), Ann Arbor, UMI, 1987.

HAZAÑAS Y DE LA RÚA, Joaquín: *La imprenta en Sevilla. Noticias inéditas de sus impresores desde la introducción del arte tipográfico en esta ciudad hasta el siglo XIX*, 2 vol., Sevilla, 1892 (reed., Sevilla, Diputación Provincial, 1945-1949).

HEMENWAY, Priya: *El código secreto* (versión castellana de *Divine proportion. Phi in Art, Nature and Science*) Köln, Evergreen, 2008.

HERBERT, Trevor: *A Guide to Researching and Writing about Music*, Oxford University Press, 2009.

HERMELINK, Siegfried: *Dispositiones modorum*, Tutzing, Hans Schneider, 1960.

HERNÁNDEZ, Luis: “Música y culto divino en el Monasterio de El Escorial durante la estancia en él de la Orden de S. Jerónimo”, en *La Música en el Monasterio del Escorial*, Actas del Simposium, Madrid, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 1992, p. 75-122.

HERNÁNDEZ, Luis: *Música y culto divino en el Real Monasterio de El Escorial (1563-1837)*, El Escorial, Ediciones Escorialenses, 1993.

HERRERA CASADO, Antonio: *Tendilla: Historia y Arte*, Guadalajara, Aache ediciones, 1994.

HERRMANN-BENGEN, Irmgard: *Tempobezeichnungen*, Tutzing, Hans Schneider, 1959.

HIDALGO BRINQUIS, María del Carmen: “La fabricación del papel en España e Hispanoamérica en el siglo XVII”, en *V Jornadas Científicas sobre documentación de Castilla e Indias en el siglo XVII*, Madrid, Universidad Complutense, 2006.

HIGUERAS MALDONADO, Juan: “Dos humanistas giennenses: Luis de Carvajal (1500-52) y Martín Pérez de Ayala (1504-66)”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 162, 1, 1996, p. 275-87.

HILL, Robert: “Tablature versus Staff Notation: Or, Why Did the Young J.S.Bach Compose in Tablature?”, *Church, Stage, and Studio: Music and Its Contexts in Seventeenth Century Germany*, Paul Walker (ed.), Ann Arbor, 1990.

HINOJOSA, Carlos: “Fray Juan Bermudo y la ornamentación”, *Hispanica Lyra*, 4, octubre 2006, p. 8-11.

HOAG, Bárbara Brewster: “A Spanish Clavichord Tuning of the Seventeenth Century”, *Journal of the American Musical Instrument Society*, II, 1976, p. 86-95.

HOAG, Bárbara Brewster: *The Performance Practice of Iberian Keyboard Music of the Seventeenth Century*, Ph. D. dissertation, New York University (1980), Ann Arbor, UMI, 1982.

HOLLAND, Jon Burnett: *Francisco Correa de Arauxo's “Facultad orgánica”, A translation and study of its theoretical and pedagogical aspects*, DMA Diss., University of Oregon, 1985.

HOLLAND, Jon Burnett: “Francisco Correa de Arauxo, organist, priest, author”, *Diapason*, 78<sup>th</sup> year, April 1987, p. 14-6.

HOLLAND, Jon Burnett: “Performace practice and Correa de Arauxo's *Facultad Orgánica*” (I), *Diapason*, 78<sup>th</sup> year, May 1987, p. 15-8 y (II), *Diapason*, 78<sup>th</sup> year, June, 1987, p. 14-6.

*Homenaje a los excelsos músicos ciegos burgaleses, del siglo XVI, Francisco de Salinas y Antonio de Cabeçón, que se celebrará en el Parador de Miraflores de Burgos a la entrada del verano de 1934*, Burgos, Tertulia del Ciprés, [1934].

HORLEY, Imogene: “The sixteenth-century variation: a new historical survey”, *JAMS*, 12, 1959, p. 188-232.

HORLEY, Imogene: “Full and Short Scores in the Accompaniment of Italian Church Music in the Early Baroque”, *JAMS*, 30, 1977, p. 468.

HOULE, George: *Meter in music, 1600-1800*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

## BIBLIOGRAFÍA

HOWELL, Almonte C. Jr.: "Cabezón: An Essay in Structural Analysis", *The Musical Quarterly*, 50, 1964, p. 8-30.

HOWELL, Almonte C. Jr.: "Paired Imitation in 16th Century Spanish Keyboard Music", *The Musical Quarterly*, 53, 1967, p. 377-96.

HOWELL, Almonte: "Spain's First Printed Keyboard Score: The Six Fugues of Juan de Sessé", en *Essays on the Music of J.S.Bach and Other Divers Subjects: A Tribute to Gerhard Herz*, Robert L. Weaver, Louisville, University of Louisville, 1981, p. 281-90.

HOWELL, Almonte: "Harp notation from 17th-century Spain: Ruiz de Ribayaz' *Luz y norte musical*", *Folk Harp Journal*, 37, june 1982, p. 14-20.

HOWELL, Standley: "Ramos de Pareja's brief discussion of various instruments", *American Musical Instrument Society Journal*, 11, 1985, p. 14-37.

HUDSON, Barton: *A portuguese source of seventeenth-century Iberian organ music. Manuscript no. 1577, Loc. B, 5, Municipal Library, Oporto, Portugal*, Ph. Dissertation, Indiana University, Ann Arbor, Michigan, UMI, 1961.

HUGHES, John: *Tientos, Fugas and Diferencias in Antonio de Cabezón's Obras de Música para Tecla, Harpa y Vihuela*, Ph. D. diss., The Florida State University (1961), Ann Arbor, UMI, 1961.

HULTBERG, W. E.: *Santa María's Libro llamado Arte de tañer fantasía: a critical evaluation*, Ph. diss., University of South California, Ann Arbor, UMI, 1964.

HULTBERG, W.E.: "Development of Computer Programs Designed to Transcribe Tablature to Standart Notation", en *Computer and Music*, H.B. Lincoln (ed.), Ithaca, Cornell University Press, 1970, p. 288-92.

HULTBERG, W.E.: "Computerized Tablature Transcription Processes", en *Report of the Twelfth Congress of the International Musicological Society*, D. Heartz y B. Wade (ed.), Kassel, Bärenreiter, 1981, p. 336-9.

IFE, Barry: "La imprenta y la música instrumental del renacimiento español", en *El libro antiguo español*, María Luisa López Vidriero y Pedro M. Cátedra (ed.), Actas del primer Coloquio Internacional (Madrid, 1986), Salamanca, Universidad de Salamanca, Biblioteca Nacional de Madrid, Sociedad Española de Historia del Libro, 1988, p. 225-36.

IFRAH, Georges: *Historia Universal de las Cifras: La inteligencia de la Humanidad contada por los Números y el Cálculo*, versión española dirigida y supervisada por Jesús Hernández Alonso y Mariano Martínez Pérez, Madrid, Espasa, 1997.

IGLESIAS, Alejandro Luis: "Andanzas y fortunas de algunos impresos musicales", en *El libro antiguo español IV*, Coleccionismo y bibliotecas, María Luisa López Vidriero y Pedro M. Cátedra (ed.), Actas del primer Coloquio Internacional (Madrid, 1986), Salamanca, Universidad de Salamanca, Biblioteca Nacional de Madrid, Sociedad Española de Historia del Libro, 1988, p. 461-504.



IGLESIAS, Alejandro Luis: "Luis Venegas de Henestrosa. Libro de cifra nueva", en *El siglo de fray Luis de León. Salamanca y el Renacimiento*, Universidad de Salamanca, 1991, p. 222-4.

IGLESIAS, Alejandro Luis: "Amargas horas de los tristes días en una inédita colección española de madrigales espirituales", en *El libro antiguo español II*, Coleccionismo y bibliotecas, María Luisa López Vidriero y Pedro M. Cátedra (ed.), Actas del segundo Coloquio Internacional (Sevilla, 1989), Salamanca, Universidad de Salamanca, Biblioteca Nacional de Madrid, Sociedad Española de Historia del Libro, 1992, pp. 263-83.

IRVING, David: "Keyboard instruments and instrumentalist in Manila (1581-1798)", *AnM*, 60, 2005, p. 27-40.

ISABELLA, Maurizio: *Misure e segnatura delle canne nella bottega degli Antegnati. Contributi per la storia dell'organaria rinascimentale Lombarda*, Torre de Porto, Valtravaglia, 1995.

JACOBS, Charles: *The Transcription Technique and Style of Antonio de Cabezón as Shown in his 13 Intabulations by Josquin des Prez*, Phil. Diss., New York University, 1957.

JACOBS, Charles: *La interpretación de la música española del siglo XVI para instrumentos de teclado*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, 1959.

JACOBS, Charles: *Tempo notation in Renaissance Spain*, New York, Institute of Mediaeval Music, 1964.

JACOBS, Charles: "Spanish Renaissance Discussion of Musica Ficta", *Proceedings of the American Philosophical Society*, 112. 1968, p. 277-98.

JACOBS, Charles: "Cabezón's Diferencias", *Music & Letters*, 53, 3, 1972, p. 351-2.

JACOBS, Charles: *Francisco Correa de Arauxo*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1973.

JACOBS, Charles: *The performance practice of Spanish Keyboard Music*, Ph. D. dissertation, New York University, 1962, Ann Arbor, Michigan, UMI, 1976.

JACOBS, Charles: "Sixteenth-Century Instrumental Music: Interrelationships between Spain and the Low Countries", en *Musique des Pays-Bas anciens, Musique Espagnole ancienne, Actes du Colloque Musicologique International* (Bruxelles, 1985), Paul Becquart et Henri Vanhulst (ed.), Lovaina, 1988, p. 115-38

JACOBS, Charles: "An Inquiry into Cabezón's Treatment of Modes I and II", en *Beyond the Moon. Festschrift Luther Dittmer*, Ottawa, 1990.

JAKSON, Roland: *Performance practice. A dictionary-guide for musicians*, New York, Taylor & Francis, 2005.

JAMBOU, Louis: *Etude et traduction du traité musical contenu dans le "Livre de tientos y discours de musique pratique et theorique d'orgue intitulé science de l'orgue" composé par Francisco Correa de Arauxo*, Memoria de licenciatura, París Nanterre y París Sorbonne, 1968 (inédito).

JAMBOU, Louis: "Andrés Lorente, compositor. Essai d'identification de la tablature du ms. M.1358 de la Biblioteque Nationale de Madrid", *Melanges de la Casa de Velázquez*, XII, 1976, p. 251-69.

JAMBOU, Louis: "Andrés Lorente (1624-1703). Datos biográficos. Semblanza", *TSM*, 3, 1976, p. 67-78.

JAMBOU, Louis: "Organiers et organistes a la cathedrale de Sigüenza au XVI<sup>e</sup> s.", *Melanges de la Casa de Velázquez*, XIII, 1977, p. 177-217.

JAMBOU, Louis: "El órgano en la Península Ibérica entre los siglos XVI y XVIII. Historia y estética", *RMS*, II, 1979, p. 19-46.

JAMBOU, Louis: "El testamento de Francisco Correa de Arauxo", *RMS*, IV, 1981, 2, p. 343-7.

JAMBOU, Louis: *Les origines du tiento*, París, Centre National de Recherche Scientifique, Centre Regional de Publication de Bordeaux, 1982.

JAMBOU, Louis: "Algunos músicos extranjeros en Castilla", *RMS*, V, 1982, p. 143-52.

JAMBOU, Louis: "La capilla de música de la catedral de Sigüenza en el siglo XVI", *RMS*, VI, 1983, p. 271-98.

JAMBOU, Louis: "Un *Libro de órgano* de Juan Manuel de Barrio", *RMS*, VII, 1, 1984, p. 211-7.

JAMBOU, Louis: *Evolución del órgano español. Siglos XVI-XVIII*, 2 vol., Ethos música, Universidad de Oviedo, 1988.

JAMBOU, Louis: "Documentos relativos a los músicos de la segunda mitad del siglo XVII de las Capillas Reales y Villa y Corte de Madrid sacados de sus Archivo de Protocolos", *RMS*, XII, 2, 1989, p. 469-514.

JAMBOU, Louis: "Aproximación a una geografía de la "música moderna" organística. 1660-1710", en *De música hispana et aliis, Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló*, Universidade de Santiago de Compostela, 1990, vol. 1, p. 659-68.

JAMBOU, Louis: "Correa de Arauxo: un compositor singular", en [comentario a CD] *Francisco Correa de Arauxo, Facultad Orgánica*, José Enrique Ayarra [órgano], Centro de Documentación Musical de Andalucía, Almadiviva, 1992, p. 48-86.

JAMBOU, Louis: "La función del órgano en los oficios litúrgicos del Monasterio de El Escorial a finales del siglo XVI", en *La Música en el Monasterio del Escorial*, Actas del

Simposium, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, Madrid, 1992, p. 391-426.

JAMBOU, Louis: "Reflexiones y documentos sobre dinastías de maestros de capilla y organistas de los siglos XVI-XVIII", *NASS*, XII, 2, 1996, p. 161-84.

JAMBOU, Louis: "Prácticas instrumentales para una relectura de la obra vocal de Tomás Luis de Victoria", en *Los instrumentos musicales en el siglo XVI*, I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la música española del siglo XVI (Ávila, mayo de 1993), Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, UNED, 1997, p. 11-27.

JAMBOU, Louis: "Los músicos de tecla en tiempos de Felipe II: viaje entre lo aldeano y lo cortesano", *RMS*, XXI, 2, 1998, p. 453-76.

JAMBOU, Louis: "Ascenso y apogeo del centro de organería madrileño", en *Órganos de la Comunidad de Madrid*, Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural, Consejería de Educación y Cultura, 1999, p. 35-49.

JAMBOU, Louis: "Arpistas en el catedral de Toledo durante la segunda mitad del siglo XVII. Del testamento de Diego Fernández de Huete a su música: *Zien láminas de bronze poco más o menos*", *RMS*, XXIII, 2, 2000, p. 565-77.

JAMBOU, Louis: "Transmisión, evolución y transformaciones musicales en Martín y Coll. De Cabezón y Lully a Martín y Coll", *NASS*, XVII, 1-2, 2001, p. 305-37.

JAMBOU, Louis: "La temporalisation verbale dans les traités musicaux: l'exemple de Bermudo (1555) et de Sancta María (1565)", en *De la lexicologie à la théorie et à la pratique musicales*, Actes du colloque tenu en Sorbonne, 16 juin 2001, Paris, Éditions hispaniques, 2002, p. 11-22.

JAMBOU, Louis: "Dos categorías de canto litúrgico y su acompañamiento en los siglos modernos: canto llano y canto figurado", en *Concordis Modulationis Ordo, Ismael Fernández de la Cuesta in Honorem: Festschrift in Honor of Royal Academician Don Ismael Fernández de la Cuesta*, *Inter-American Music Review*, 17 (2 vol.), 2007, vol. 1, p. 39-47.

JAMBOU, Louis: "August Gottfried Ritter (1811-1885). Un eslabón en la transmisión de la música antigua", *NASS*, 24, 2008, p. 97-105.

JAMBOU, Louis: "Reflexiones sobre la Iglesia, el órgano y su música en los siglos modernos", *Memoria Ecclesiae*, Asociación de Archiveros de la Iglesia en España, XXXI, 2008, p. 211-50.

JAMBOU, Louis: "Lerín: un soberbio foco de organería ibérica durante los siglos XVII y XVIII", en *Lerín: Historia, Naturaleza, Arte*, Agustín Garnica Cruz y José Luis Ona González (coord.), Excmo. Ayuntamiento de Lerín, 2010, p. 225-42.

JAMBOU, Louis: "Francisco Jaraba y Bruna: aproximación al estudio de la vida musical en la colegial de Pastrana en el siglo XVII", *NASS*, 26, 2010, p. 25-36.

JAMBOU, Louis: “La dinámica en la organería y en las obras organísticas de los años 1700. Alabanza de la caja expresiva en el órgano ibérico”, *RMS*, XXXIV, 1, 2011, p. 59-96.

JAMBOU, Louis: “El órgano europeo en tiempos de Cabezón”, *RMS*, XXXIV, 2, 2011, p. 11-42.

JAMBOU, Louis: “Un manuscrito musical para tecla jerezano de la primera mitad del siglo XVIII. Aspectos notacionales y musicales. Musica para rezo y ocio”, en *Música de tecla en los monasterios femeninos y conventos de España, Portugal y las Américas*, María Luisa Morales (ed.), Mojácar, Asociación Leal, 2011, p. 133-66.

JAMBOU, Louis: “Sebastián Durón y la Música Moderna organística”, en *Sebastián Durón y la música de su época*, Paulino Capdepón y Juan José Pastor Comín (ed.), Pontevedra, Academia del Hispanismo, 2013, p. 67-86.

JAMBOU, Louis y REYNAUD, François: “Doble enigma en torno a la figura de Luis Venegas de Henestrosa (+1570). Su testamento”, *RMS*, VII, 2, 1984, p. 419-30.

JAZAN, José: “Un nouveau graphisme de l'écriture musicale”, *La revue musicale*, 336-337, 1980.

JENNINGS, Theodore McKinley: *A study of 503 versos in the first and second volumes of Antonio Martín y Coll's "Flores de música"*, Ph.D. Indiana University, Ann Arbor, UMI, 1967.

JEPPESSEN, Knud: *Counterpoint, the Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*, traducción de Glen Haydon, New York, Prentice-Hall, 1939.

JIMÉNEZ AZNAR, Emilio: “Organería en Borja, I. El órgano de la iglesia colegial (1506-1574)”, *NASS*, III-2, 1987, p. 27-60.

JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro: “Francisco de Medina, organista de la catedral de Jaén (1640-1671)”, *Senda de los Huertos*, 11, 1989, p. 65-73.

JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro: *La música en Jaén*, Jaén, Diputación Provincial, 1991.

JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro: *Documentario musical de la catedral de Jaén. I. Actas capitulares*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1998.

JIMÉNEZ GÓMEZ, Enrique: *Acordes en sol e lúa. Os quince órganos do noso Santiago vello*, Consello da Cultura Galega, Santiago de Compostela, 1999.

JOAQUIM, Manoel: “A propósito dos libros de polifonía existentes no Paço Ducal de Vila Viçosa (Portugal). Un manuscrito desconocido con música orgánica del siglo XVII. Porto Bib.P.M. nº 1577”, *AnM*, II, 1947, p. 69-80.

JOHNSON, Calvert: “Spanish Keyboard Ornamentation, 1534-1626”, *Diapason*, 69, 1978, 1, p. 12-15.

JOHNSON, Cleveland: *Keyboard Intabulations Preserved in Sixteenth- and Seventeenth- Century German Organ Tablature: A Catalogue and Commentary*, D. Phil. thesis, University of Oxford, 1984.

JOHNSON, Cleveland: *Vocal compositions in German Organ Tablatures, 1550-1650: A Catalogue and Commentary*, New York, Garland, 1989. Recurso electrónico.  
<http://my.depauw.edu/library/musiclib/intabdatabase/index.asp> (acceso abril 2012)

JOHNSTON, Gregory S.: "Polyphonic keyboard accompaniment in the early Baroque: an alternative to basso continuo", *Early Music*, XXVI, 1, febrero 1998, p. 51-64.

JONGEPIER, J.: *Het Van Hegerbeer/Schnitger-orgel in de Grote- of St. Laurenskerk te Alkmaar*, Kerkvoogdij Hervormde Gemeente, Alkmaar, 1987.

JUAN LLOVET, María Elvira: *Música religiosa en los pueblos del Valle de Albaida (del siglo XVII hasta los inicios del siglo XX)*, tesis, Universidad de Valencia, 2009.

JUDD, Robert Floyd: *The use of notational formats at the keyboard: A study of printed sources of keyboard music in Spain and Italy c 1500-1700, selected manuscript sources including music by Claudio Merulo, and contemporary writings concerning notations*, Ph. D., University of Oxford (1988), Ann Arbor, UMI, 1989.

JUDD, Robert Floyd: "Cabezón, *Malheur me bat*, and the Process of Musical Reference", *Journal of the Lute Society of America*, XXIII, 1990, p. 49-62.

KASTNER, Macario Santiago: "El Pare Manuel Rodrigues Coelho, compositor de música per a instruments de tecla envers 1600", *Revista Musical Catalana*, XX, nº 356, 1933.

KASTNER, Macario Santiago: *Música hispánica. O estilo musical do Padre R. Coelho. A interpretação da musica hispánica para tecla desde 1450 até 1650*, Lisboa, Atica, 1936.

KASTNER, Macario Santiago: "La musique de clavier portugaise", *La Revue Musicale*, 1940.

KASTNER, Macario Santiago: *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*, Lisboa, Atica, 1941.

KASTNER, Macario Santiago: "Tres libros desconocidos con música orgánica en las bibliotecas de Oporto y Braga", *AnM*, I, 1946, p. 143-51.

KASTNER, Macario Santiago: "Un manuscrito desconocido con música orgánica del siglo XVII", *AnM*, II, 1947, p. 77-80.

KASTNER, Macario Santiago: "Los manuscritos musicales núms. 48 y 242 de la Biblioteca general de la Univesidad de Coimbra", *AnM*, V, 1950, p. 78-96.

KASTNER, Macario Santiago: "Parallels and discrepancies between English and Spanish keyboard music of the 16th and 17th century", *AnM*, VII, 1952, p. 77-115.

KASTNER, Macario Santiago: "Le clavecin parfait de Bartolomeo Jobernardi", *AnM*, VIII, 1953, p. 193-210.

KASTNER, Macario Santiago: "Le clavecin parfait de Bartolomeo Jobernardi", en *La musique instrumentale à la Renaissance*, París, Centre National de la Recherche Scientifique, 1954.

KASTNER, Macario Santiago: "Correa de Arauxo et l'orgue hispanique au debut du XVIIe siecle", *L'Orgue*, 74, 1955, p. 71-75.

KASTNER, Macario Santiago: "Rappots entre Schlick et Cabezón", en *La musique instrumentale de la Renaissance*, J. Jacquot (ed.), París, Centre National de la Recherche Scientifique, 1955, p. 217-33.

KASTNER, Macario Santiago: "Relations entre la musique instrumentale française et espagnole au XVIè siècle" (I) , *AnM*, X, 1955, p. 84-108, y (II), *AnM*, XI, 1956, p. 91-110.

KASTNER, Macario Santiago: "Una intavolatura d'organo italiana del 1598", *Collectanea Historiae Musicae*, II, Florencia, Olchki, 1957.

KASTNER, Macario Santiago: "Órganos antiguos de España y Portugal (siglos XVI-XVIII)", en *Homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, Barcelona, 1958-61, vol.1, p. 433-51.

KASTNER, Macario Santiago: "Palencia, encrucijada de los organistas españoles del siglo XVI", *AnM*, XIV, 1959, p. 115-64.

KASTNER, Macario Santiago: "Il soggiorno di Antonio e Juan de Cabezón in Italia", *L'Organo*, I, 1960, p. 49-69.

KASTNER, Macario Santiago: "Harfe und Harfner in der Iberischen Musik des 17. Jahrhunderts", *Natalicia Musicologia Knud Jeppesen*, Copenhagen, Wilhem Hansen, 1962.

KASTNER, Macario Santiago: "Ursprung und Sinn des *Medio Registro*", *AnM*, XIX, 1964, p. 57-71.

KASTNER, Macario Santiago: "Le rôle de la tablature d'orgue du XVIe siècle dans l'avènement du baroque musical", en *Le baroque musical*, Colloques de Wégimont (abril, 1957), París, Société d'Edition "Les belles lettres", 1963, p. 131-47.

KASTNER, Macario Santiago: "Vestigios del arte de Cabezón en Portugal", *AnM*, XXI, 1966, p. 105-22.

KASTNER, Macario Santiago: "La estancia de Antonio y Juan de Cabezón en Italia", *Boletín de la Institución Fernán González*, 1er. semestre, 1966, año 45, nº 166, p. 171-90.

KASTNER, Macario Santiago: "Semitonia. Probleme in der Iberischen des 16. und 17. Jahrhunderts", *AnM*, XXIII, 1968, p. 3-33.

KASTNER, Macario Santiago: "I. Orígenes y evolución del tiento para instrumentos de tecla. II. Interpretación de la música hispánica para tecla de los siglos XVI y XVII", *AnM*, XXVIII-XXIX, 1973-1974, pg. 11-154.

KASTNER, Macario Santiago: *Antonio und Hernando de Cabezón: eine Chronik dargestellt am Leben zweier Generationen von Organisten*, Tutzing, Hans Schneider, 1977.

KASTNER, Macario Santiago: *Tres compositores lusitanos para instrumentos de tecla: Antonio Carreira, Rodríguez Coelho, Pedro de Araujo*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

KASTNER, Macario Santiago: "Comentarios a las obras para el teclado de Cabanilles. Problemas de semitonía en la música ibérica para el teclado de los siglos XVI-XVII", en *Joan Cabanilles, músico valenciano universal*, Valencia, 1981, p. 119-52.

KASTNER, Macario Santiago: "Sobre las diferencias de Antonio de Cabezón contenidas en las *Obras* de 1578", *RSM*, IV, 1981, p. 213-35.

KASTNER, Macario Santiago: *The interpretation of 16th and 17th century iberian keyboard music*, Nueva York, Pendragon Press, 1985.

KASTNER, Macario Santiago: "La teoría de Tomás de Santa María comparada con la práctica de algunos de sus contemporáneos", *NASS*, III, 1, 1987, p. 113-27.

KASTNER, Macario Santiago: *Antonio de Cabezón*, traducción y prólogo de Antonio Baciero, Burgos, Editorial Dossoles, 2000.

KENYON DE PASCUAL, Beryl: "La música española para salterio en la segunda mitad del siglo XVIII", *RMS*, VIII, 1, 1985, p. 103-114.

KENYON DE PASCUAL, Beryl: "Los salterios españoles del siglo XVIII (Ventas de instrumentos musicales en madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII), parte III", *RMS*, VIII, 2, 1985, p. 303-21.

KENYON DE PASCUAL, Beryl: "El *Memorial Sacro-Político y Legal* (1709) de Francisco Díaz de Guitián", *RMS*, XI, 1, 1988, p. 207-35.

KENYON DE PASCUAL, Beryl: "Clavicordios and clavichords in 16th century Spain", *Early Music*, XX, 4, november 1992, p. 611-30.

*Keyboard music before 1700*, Alexander Silbiger (ed.), Routledge Studies in Musical Genres, New York-London, Routledge, (2ª ed.) 2004.

KINKELDEY, Otto: *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910.

KITE-POWELL, Jeffery T.: *A performer's guide to Renaissance Music*, Indiana University Press, 2007.

KITE-POWELL, Jeffery: "Notating-Accompanying-Conducting: Intabulation Usage in the Levoča Manuscripts", en *Proceedings of the Göteborg International Organ Academy (1994)*, Hans Davidson y Sverker Jullander (ed.), Göteborg Universitet, 1995, p. 99-129.

KLOTZ, H.: "Über die gegenseitigen Beziehungen zwischen der niederländischen und rheinischen Orgelbaukunst in der Zeit der Renaissance und des Frühbarock", *Beiträge zur Rheinische Musikgeschichte*, 52, p. 95-102.

KNIGHTON, Tess: "A newly discovered keyboard source (Gonzalo de Baenas's *Arte novamente inventada pera aprender a tanger*, Lisbon, 1540): a preliminary report", *Plaisong and Medieval Music*, 5, 1, Cambridge University Press, 1996, p. 81-112.

KNIGHTON, Tess. "La música en la casa y capilla del príncipe Felipe (1543-1556): Modelos y contextos", en *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, Patrimonio Musical Español, Fundación Caja Madrid, Alpuerto, 2000, p. 35-97.

KOSTER, John: "The Harding Bible organ in perspective", *The Organ Yearbook*, XXXVIII, 2009, p. 17-43.

KUGLER, Michael: *Die Musik für Tasteninstrumente im 15. und 16. Jahrhundert*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen's Verlag, 1975.

*La música en las catedrales andaluzas y su proyección en América*, Antonio García-Abásolo (coord.), Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2010.

*La música y el Atlántico: Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, María Gembero Ustárriz y Emilio Ros-Fábregas (ed.), Universidad de Granada, 2007.

LADEWIG, James: "The Use of Open Score as a Solo Keyboard Notation in Italy ca. 1530-1714", en *Compendium of American Musicology, Essays in honor of John F. Ohl*, Enrique Alberto Arias y otros (ed.), Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 2000, p. 75-91.

LAGINYA, Daniel N.: *Manoel Rodrigues Coelho's Flores de Musica: Style and performance practice*, A. Mus-D., University of Illinois at Urbana-Champaign, Ann Arbor, UMI, 2004.

LALLERSTADT, Ford Mylius: *A survey of original sources of Iberian Keyboard Tablature, 1500-1700*, Ph.D., The Julliard School, 1976.

LANGE, Georg Theodor Johann: *Zur Geschichte der Solmisation*, Berlin, A. Schulze, 1899.

LANGE, Helmut: "A tutor by Santamaría", *Dolmetsch Foundation Bulletin*, XIV, 1968, p. 5-6.



LASH, André: "Beyond the preface: some thoughts on the application of ornaments in the organ tientos of Francisco Correa de Arauxo", *Early Keyboard Journal*, 12, 1994, p. 95-112.

LAWRENCE-KING, Andrew: "Luz antigua para nuevos caminos: ecos del siglo XVII responden preguntas para los músicos del nuevo milenio", *Acervos, Boletín de los Archivos y Bibliotecas de Oaxaca*, 5, verano 2001, p. 25-9.

LE BARBIER RAMOS, Elena: *La organería en la provincia de Palencia (1500-1800)*, Palencia, Institución Tello Pérez de Meneses, Diputación Provincial, 2008.

LEAVIS, Ralph: "Cabezón's Pavana italiana", *Music & Letters*, 53, 4, 1972, p. 479.

LENNEBERG, Hans: "The critic criticized: Sebastian Virdung and his controversy with Arnold Schlick", *JAMS*, X, 1957, p. 1-6.

LENNEBERG, Hans: *On the publishing and dissemination of music (1500-1850)*, Pendragon Press, 2003.

LEÓN TELLO, Francisco José: *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, CSIC, 1973.

LEÓN TELLO, Francisco José: *La teoría española de la música en los siglos XVI y XVII*, Madrid, CSIC, 1974.

LEÓN TELLO, Francisco José: *Estudios de historia de la teoría musical*, Madrid, CSIC, 1962 (2ª ed. 1991).

LEONARD, I.: *Books of the Brave: being an account of books and of men in the Spanish Conquest and settlement of the sixteenth-century New World*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1949.

LESTER, Joel: *Between modes and keys: German theory, 1592-1802*, Pendragon Press, 1989.

LEVASSEUR DE REBOLLO, Yvonne: *The Life and Works of Joseph de Torres y Martínez Bravo*, PhD dissertation, University of Pittsburgh (1975), Ann Arbor, UMI, 1996.

LINCOLN, Harry B.: *The Latin Motet: Indexed to Printed Collections, 1500-1600*, Ottawa, Canada, The Institute of Mediaeval Music, 1993.

LINDLEY, David: "A 17<sup>th</sup>-Century Flageolet Tablature at Guildford", *Galpin Society Journal*, 31, mayo 1978, p. 94-9.

LINDLEY, Mark: "Luis de Milán and meantone temperament", *Journal of the Lute Society of America*, 11, 1978, p. 45-62

LISTER, Craig L. George: *Traditions of Keyboard Technique from 1650 to 1750*, Ph. D. dissertation, University of North Carolina at Chapel Hill (1979), Ann Arbor, UMI, 1983.

LLORDÉN, Andrés: “Notas de los maestros organeros que trabajaron en Málaga”, *AnM*, XIII, 1958, p. 167-93.

LLORDÉN, Andrés: “Notas históricas de los maestros de capilla y organistas, mozos de coro y seises de la catedral de Málaga (1498-1583)”, *AnM*, XVI, 1961, pg. 99-148.

LLORDÉN, Andrés: “Notas históricas de los maestros organistas de la catedral de Málaga (1585-1799)”, *AnM*, XXII, 1967, p. 145-71 y XXIII, 1968, p. 157-89.

LLORDÉN, Andrés: “Maestros organistas de la colegiata de Antequera”, *AnM*, XXXIII-XXXV, 1978-1980, p. 51-79.

LLORENS CISTERÓ, José María: “Literatura organística del s. XVII”, en *Actas del I Congreso Nacional de Musicología*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Exma. Diputación Provincial de Zaragoza, 1981, p. 29-131.

LLORENS CISTERÓ, José María: “Música y músicos en la Sevilla del Siglo de Oro”, *Boletín de Bellas Artes*, XIII, 1985, p. 115-42.

LLORENS CISTERÓ, José María: “La música hispánica de tecla investigada por Higinio Anglés”, *Livro de homenagem a Macario Santiago Kastner*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, p. 153-181.

LOLO, Begoña: “Aproximación a la capilla de música del Monasterio de El Escorial”, en *La Música en el Monasterio del Escorial*, Actas del Symposium, Madrid, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 1992, p. 343-90.

LOLO Begoña: “La Imprenta de Música de José de Torres: un modelo de desarrollo político y cultural en la España del siglo XVIII”, en *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII y XIX)*, Begoña Lolo y Carlos Gozávez (ed.), Madrid, Universidad Autónoma, 2012, p. 65-105.

LÓPEZ, José Eliseo: *La emigración desde la España peninsular a Venezuela en los siglos XVI, XVII y XVIII*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1999, 2 vol.

LÓPEZ-CALO, José: “Les commencements de la basse continue en Espagne”, IX Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, Salzburgo, 1964, en *Bericht über den neunten Internationalen Kongress Salzburg 1964*, Kassel, Bärenreiter, 1966, vol. II, p. 202-3.

LÓPEZ-CALO, José: *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*, 2 vol., Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1963.

LÓPEZ-CALO, José: *La música en la catedral de Palencia*, I, Palencia, 1980.

LÓPEZ-CALO, José: *Documentario musical de la catedral de Segovia, vol. 1. Actas capitulares*, Universidad de Santiago de Compostela, 1990.

LÓPEZ MARTINEZ, Nicolás: “Los Cabezón de Castrillo”, *AnM*, XXI, 1966, p. 17-21.

LÓPEZ PÉREZ, Felipe (y otros): *Órganos de la Comunidad de Madrid*, Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural, Consejería de Educación y Cultura, 1999.

LORENTE, Miguel: “Ciencia y música en el Renacimiento español”, *RMS*, XVII, 2, 1994, p. 11-40.

LORENZO ARRIBAS, Josemi: “La historia de las mujeres y la historia de la música. Ausencias, presencias y cuestiones teórico-metodológicas”, en *Las mujeres y la música: género y poder*, M. Manchado (ed.), Madrid, Horas, 1998, p. 19-37.

LORENZO ARRIBAS, Josemi: “Una historia poco canónica de la música hispánica hasta 1557”, en *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 2008, p. 3-42.

LORENZO ARRIBAS, Josemi: “Gracia Baptista y otras organistas del siglo XVI ibérico”, *RMS*, XXXIV, 2, 2011, p. 263-84.

LOWINSKY, Edward: “On the use of scores by 16th century musicians”, *JAMS*, I, 1948, p. 17-23.

LOWINSKY, Edward: “Willaert’s Chromatic Duo Reexamined”, *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekwetenschap*, 18, 1956, p. 1-36.

LOWINSKY, Edward E.: “Early Scores in Manuscripts”, *JAMS*, 13, 1960, p. 126-73.

LOWINSKY, Edward: “Early scores”, en *Music and culture of the Renaissance and other essays*, ed. Bonnie Blackburn, Chicago, 1989, p. 803-40.

LOZANO VIRUMBRALES, Luis: “El último tratado español de cifra para tecla”, *Doce notas*, 3, octubre-diciembre, 1996, p. 38-43.

LUNELLI, Renato: “Un trattatello di Antonio Barcotto colma le lacune dell'Arte organica”, *Collectanea Historiae Musicae*, I, Florencia, 1953, p. 135-155.

LUNELLI, Renato: *L'arte organaria del Rinascimento in Roma*, Florencia, Olschki, 1958.

MACHABEY, A.: *La notation musicale*, París, Presses Universitaires de France, 1960 (2ª ed.).

MADURELL, José María: “Documentos para la historia del órgano en España”, *AnM*, II, 1947, p. 203-16.

MADURELL, José María: “Documentos para la historia de los maestros de capilla, infantes de coro, maestros de música”, *AnM*, III, Barcelona, 1948, p. 213-34.

MADURELL, José María: “Documentos para la historia de músicos, maestros de danza, instrumentos y libros de música (siglos XIV-XVIII)”, *AnM*, V, 1950, p. 199-212.

MADURELL, José María: “Documentos para la historia de los maestros de capilla, cantores, organistas, órganos y organeros (siglos XIV-XVIII)”, *AnM*, VI, 1951, p. 205-25.

MADURELL, José María: “La Imprenta musical en España. Documentos para su estudio”, *AnM*, VIII, 1953, p. 230-6.

MARÍN LÓPEZ, Javier: “Libros de música para el Nuevo Mundo a finales del siglo XVIII: el proyecto editorial del impresor José Doblado”, en *Orbis Incognitus. Avisos y legajos del Nuevo Mundo. Homenaje al profesor Luis Navarro García*, Fernando Navarro Antolín (ed.), 2 vol., Huelva, Universidad y Asociación Española de Americanistas, 2007-2008, p. 315-49.

MARÍN LÓPEZ, Javier: “Era justo començar por la de Jaén: la recepción del *Liber primus missarum* (1602) de Alonso Lobo en la Catedral de Jaén”, *Elucidario*, 5, marzo 2008, p. 97-136.

MARÍN LÓPEZ, Javier: “Patrones de diseminación de la música catedralicia andaluza en el Nuevo Mundo (ss. XVI-XVIII)”, en *La música en las catedrales andaluzas y su proyección en América*, Antonio García-Abásolo (ed.), Córdoba, Universidad y Caja Sur, 2010, p. 95-132.

MARSHALL, Kimberly: “The organ in 14<sup>th</sup> century Spain”, *Early Music*, XX, 4, november 1992, p. 549-57.

MARSHALL, Kimberly: “From motet to intabulation: An Overview of German Keyboard Arrangements from the Late Middle Ages to the Baroque”, *Proceedings of the Göteborg International Organ Academy*, Hans Davidsson and Sverker Jullander (ed.), Göteborg Universitet, 1995, p. 3-43.

MARTÍN ABAD, Julián: *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)*, 3 vol., Madrid, Arco Libros, 1991.

MARTÍN ABAD, Julián: “Crecimiento de la colección de manuscritos de la Biblioteca Nacional en el siglo XIX: breves apuntes para una historia necesaria”, *Boletín de la ANABAD*, 42, 1, 1992, p. 97-117.

MARTÍN JIMÉNEZ, José: *Memorias Ilustres del convento de San Pablo y Santo Domingo... con algunas noticias de aquellos hijos ... que han florecido en santidad y ciencia*, Écija, 1937.

MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la música española, 4. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza Música, 1985.

## BIBLIOGRAFÍA

MARTÍN OCETE, Antonio: *Gregorio silvestre: estudio biográfico y crítico*, Granada, Facultad de Letras, 1939.

MARTÍN PAVÓN, Carolina: *El manuscrito 816 de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Trabajo de AAD, Conservatorio Superior de Música de Sevilla, 2012 (inédito).

MARTÍN PRADAS, Antonio: *Sillerías de coro de Sevilla. Análisis y evolución*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2004.

MARTÍNEZ, Miguel: “Los Nebra en la catedral de Cuenca (1711-1748)”, en *I Congreso Nacional de Musicología*, Institución Fernando el Católico, Excma. Diputación Provincial, Zaragoza, 1981, p. 331-8.

MARTÍNEZ GIL, Carlos: *La capilla de música de la catedral de Toledo (1700-1764). Evolución de un concepto sonoro*, Toledo, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de castilla-La Mancha, 2003.

MAYERS, Joan: “Vihuela Technique”, *Journal of the Lute Society of America*, I, 1968.

MAZUELA ANGUITA, Ascensión: *Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista*. Tesis, Universidad de Barcelona, 2012.

MEDINA ZACARÍ, Sergio E.: *Manual de lectura y transcripción de tablaturas de los siglos XVI al XVIII*, Universidad de Guadalajara (México), CUAAD, 2001.

MEEÛS, Nicolàs: “Juan Bermudo et le clavier harmonique”, *Bulletin de la Société Liégeoise de Musicologie*, 8, 1974, p. 1-16.

MEEÛS, Nicolàs: “Tessitures d’orgues au moyen âge. Une étude préliminaire”, *Revue Belge de Musicologie*, 34-35, 1980-1981, p. 61-71.

MEEÛS, Nicolàs: “De oorsprong van het kort octaaf”, *Orgelkunst*, 1, 1983, p. 3-12.

MEIER, Bernhard: *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie, nach den Quellen dargestellt*, Utrecht, Oosthoek, Scheltema & Holkema, 1974

MENCHACA, Angel: *Nuevo sistema teórico-gráfico de la música*, La Plata, 1904.

MÉNDEZ BEJARANO, Mario: *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual provincia*, Sevilla, Tipografía Girones, 1922.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino: *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, 1880-2.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino: *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, 1883-9.

MERINO MONTERO, Luis: *The Keyboard Tiento in Spain and Portugal from the 16th to the Early 18<sup>th</sup> Century*, M.A. Thesis, University of California, Santa Bárbara, 1968.

## BIBLIOGRAFÍA

MEYER, Christian: “De la tablature à la tradition orale par l'analyse”, *Analyse musicale*, nº 24, 1992, p. 34-9.

MEYER, Christian: *Mensura monochordi: la division du monocorde (IXe-XVe siècles)*, París, Société Française de Musicologie, 1996.

MILLARES CARLO, Agustín: *Cartas recibidas de España por Francisco Cervantes de Salazar (1569-1575)*, México, 1946.

MILLARES CARLO, Agustín: *Apuntes para un estudio biobibliográfico del humanista Francisco Cervantes de Salazar*, Universidad Autónoma de México, 1958.

MINAMINO, Hiroyuki: *Sixteenth-Century Lute Treatises with Emphasis on Process and Techniques of Intabulation*, Ph. D. diss., University of Chicago, 1988.

MINAMINO, Hiroyuki; “The Schlick-Virdung lute intabulation controversy”, *The Lute Society Journal*, 46, 2006, p. 54-67.

MISCHIATI, Oscar: “L'intavolatura d'Organo tedesca della Biblioteca Nazionale di Torino”, *L'Organo*, 4, 1, 1963, p. 1-154.

MISCHIATI, Oscar: “Organari stranieri a Milano durante el Rinascimento. Nouvi documenti”, en *San Simpliciano e il nuovo Órgano Ahrend*, Milano, Pizzi Editore, 1991, p. 83-6.

MITJANA, Rafael: “Comentarios y apostillas al Cancionero poético y musical del siglo XVII recogido por Claudio de la Sablonara y publicado por D. Jesús Aroca”, *Revista de Filología Española*, VI, 1919, p. 14-56.

MOLL, Melissa K.: *A performer's guide to keyboard notation from the Middle Ages to the begining of the baroque*, DMA, University of OIwa, Ann Arbor, UMI, 2006.

MOLL ROQUETA, Jaime; “Músicos de la Corte del Card. Juan Tavera (1523-1545): Luis Venegas de Henestrosa”, *AnM*, VI, 1951, p. 155-78.

MOLL ROQUETA, Jaime: “Documentos para la historia de la música de la catedral de Toledo”, *AnM*, XIII, 1958, p. 159-66.

MONTIJANO, J.: *Historia de la Diócesis de Jaén y sus Obispos: biografía breve de cada uno de ellos*, 1986.

MORALES, Luisa: “Eighteenth-century keyboard music from the Spanish female monastery of San Pedro de las Dueñas: secular music inside the cloisters”, en *Cinco siglos de música de tecla española*, Luisa Morales (ed.), Garrucha, Asociación Cultural Leal, 2007, p. 307-21.

MORALES-CAÑADAS, Esther: *Die Verzierungen der spanischen Musik in 17. und 18. Jahrhundert*, Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI, Peter Lang, Frankfurt am Main, 1998.

MORALES PADRÓN, Francisco: *Historia de Sevilla. La ciudad del quinientos*, Universidad de Sevilla, 1989 (3ª ed. revisada).

MORENO GALLEGO, Valentín: *La recepción hispana de Juan Luis Vives*, Biblioteca Valenciana, Generalitat Valenciana, 2006.

MORENO RODRÍGUEZ, Israel: *El semitono mi-fa y su evolución conceptual en el siglo XVI español*. Trabajo de AAD, Conservatorio Superior de Música de Sevilla, 2007 (inédito).

MORROW, Michael: "The renaissance harp. The instrument and its music", *Early Music*, October 1979, p. 499-510.

MOST, Gerhard: "Die Orgeltabulatur von 1448 des Adam Ileborgh aus Stendal", *Altmärkisches Museum Stendal*, VIII, 1954, p. 43-66.

MULET i BARCELO, Antoni: "El Llibre de l'Orgue del convent de Sant Domingo de la Ciutat de Mallorca (Pau Estada, 1603) un antecesor de l'Orgue de Jordi Bosch", en *IV Jornades Musicals Capvuitada de Pàsqua*, Actas de *I Simposi sobre els Orgues Històrics de Mallorca*, Fundació A.C.A., Centre de Recerca i Documentació Històric Musical de Mallorca, 1995, p. 51-65.

MULET i BARCELO, Antoni: "Els orgues mallorquins i els orgues Caymari", en *I Jornades Musicals Capvuitada de Pàsqua*, Actas del *I Simposi sobre els Orgues Històrics de Mallorca*, Fundació A.C.A., Centre de Recerca i Documentació Històric Musical de Mallorca, 1995, p. 13-29.

MULET i BARCELO, Antoni: "Llista cronològica de Mestres Orgueners que han treballat a Mallorca fins a 1935", en *II Jornades Musicals Capvuitada de Pàsqua*, Actas del *II Simposi sobre els Orgues Històrics de Mallorca*, Fundació A.C.A., Centre de Recerca i Documentació Històric Musical de Mallorca, 1996, p. 63-74.

MULET i RAMIS, B.: "L'Orgue parroquial de Santa Maria de Sineu, construït per Pau Estada, mestre orguener, en 1600", en *III Jornades Musicals Capvuitada de Pàsqua*, Actas del *III Simposi sobre els Orgues Històrics de Mallorca*, Fundació A.C.A., Centre de Recerca i Documentació Històric Musical de Mallorca, 1997, p. 95-101.

MULLER-LANCE, K.H.: "Arten der Tonalitat des 16. und 17. Jahrhunderts. Eine Studie zur Harmonik ausgewählter volkal -und Instrumental- Kompositionen von Francisco de Peraza, Th.L. de Victoria und M.R. Coelho", *AnM*, XXXVIII, 1983, p. 183-246.

MURPHY, Martin: *St. Gregory's Collegue, Seville, 1592-1767*, Oxford, Catholic Record Society, 1992.

*Music Education in the Middle Ages and in the Renaissance*, Russell E. Murray, Susan Forscher Weiss y Cynthia J. Cyrus (ed.), Indiana University Press, 2010.

*Musikedition: Mittler zwischen Wissencharft und musikalisches Praxis*, Helga Lühning (ed.), Tübingen, Niemeyer, 2002.

*Musique des Pays-Bas anciens/Musique espagnole ancienne (ca. 1450-ca.1650)*, Actes du colloque musicologique international (Bruxelles, 1985), Colloquia Europalia, III, Lovaina, 1988.

MYERS BROWN, Sandra: “La música en San Francisco el Grande de Madrid. Documentación para una aproximación histórica (1581-1936)” (primera parte), *RMS*, XXV, 1, 2002, p. 89-128 y (segunda parte), *RMS*, XXV, 2, 2002, p. 363-87.

NADER, Helen: *Los Mendoza y el Renacimiento Español*, Guadalajara, Institución Provincial de Cultura “Marqués de Santillana”, 1986.

NAGAN, Doron: “A German organ tablature manuscript at the Hague Gemeentemuseum”, en *Visitatio organorum, Feestbundel voor Marten Albert Vente, Aangeboden ter Gelegenheid van zijn 65. Verjaardag*, Amsterdam, F. Knuf, p. 439-56.

NAVARRO GONZÁLEZ, Julián: *La enseñanza de la guitarra barroca solista: Diseño de un instrumento para el análisis de su repertorio*. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2007.

NELSON, Bernadette: “Alternatim practice in 17th-century Spain: the integration of organ versets and plainchant in psalms and canticles”, *Early Music*, XXII, 2, May 1994, p. 239-56.

NELSON, Bernadette: “D’ou vient cela? Franco-flemish influences in English and Spanish keyboard music during the sixteenth century”, en *Cinco siglos de música de tecla española*, Luisa Morales (ed.), Garrucha, Asociación Cultural Leal, 2007, p. 47-69.

NELSON, Bernadette: “Music treatises and *Artes para tanger* in Portugal before the 18th century: an overview”, en *Tratados de Arte em Portugal*, Rafael Moreira y Ana Duarte Rodrigues (coord.), Lisboa, Scribe, Produções Culturais Lda., 2011, p. 197-222.

NEUMANN, Frederick: *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, Princenton University Press, 1978.

NEUMANN, Frederick: “The Overdotting Syndrome: Anatomy of a Delusion”, *The Musical Quarterly*, LXVII, 3, July 1981, p. 305-47.

NEWMAN, Anthony: “Inequality (*Inégaes*): A New Point of View”, *The Musical Quarterly*, 76, 2, 1992, p.169-83.

NIJHOFF, W.: “Een merkwaardig Muziekboek te Antwerpen nij Vorsterman uitgegeven, 1529”, *Het Boek*, XXII, 1934, p. 267.

NOONE, Michael: “Luis Venegas de Henestrosa’s intabulation of Morales’s *Sacris Solemniis* and its recently-discovered vocal source”, en *Cinco siglos de música de tecla española*, Luisa Morales (ed.), Garrucha, Asociación Cultural Leal, 2007, p. 11-25.



ODIAGA, Lola: “Un ensayo de interpretación de la ornamentación del *Fitzwilliam virginal book* basada en fuentes españolas del periodo”, en *[Actas del] I Congreso nacional de musicología*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1981, p. 345-61.

OLARTE MARTÍNEZ, Matilde: “Retribución monetaria de la enseñanza musical en los conventos femeninos de clausura”, en *La mujer, creadora y trnsmisora de culturas en el área mediterránea: el Mediterráneo como ágora de encuentro. 1º encontre internacional de dones de la Mediterrània*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1992, p. 274-87.

OLMOS, Angel Manuel: “Las obras de Tomás Luis de Victoria en la tablatura para órgano de Pelpin (Polonia), Biblioteca Seminarium, 304-8, 308<sup>a</sup> (16201630), en *Cinco siglos de música de tecla española*, Luisa Morales (ed.), Garrucha, Asociación Cultural Leal, 2007, p. 87-124.

OLMOS, Angel Manuel y MORALES, Luisa: “Un nuevo y breve método de órgano y monacordio del siglo XVII en un libro de poemas de Antonio Hurtado de Mendoza”, en *Cinco siglos de música de tecla española*, Luisa Morales (ed.), Garrucha, Asociación Cultural Leal, 2007, p. 207-17.

ONTORIA OQUILLAS, Pedro: “Bibliotheca Scriptorum Gomelensium”, *Nos interesa. Informativo de Gumiel de Izán*, 72, septiembre 2003, p. 17-24.

O'REGAN, Noel: “Victoria, Soto and the Spanish Archconfraternity of the Resurrection in Rome”, *Early Music*, XXII/2, 1994, p. 279-95.

O'REGAN, Noel: “What can the organ *partitura* to Tomás Luis de Victoria's *Missae, Magnificat, motecta, psalmi et alia quam plurima* of 1600 tell us about performace practice?”, *Performance Practice Review, Clarendont Graduate University Online Journal*, 14, 2009.

ORTGIES, Ibo: “Subsemitoetsen bij historische orgels tussen 1468 en 1721”, *Het Orgel*, 2000, nº 6, p. 20-6.

OSUNA LUCENA, María Isabel: “El ecijano fray Juan Bermudo, crisol del humanismo musical en la España del siglo XVI”, en *Actas de las V Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Ecija*, Ecija, Asociación Amigos de Ecija, 2007, p. 73-91.

OSUNA LUCENA, María Isabel: “Música y sociedad: el ecijano Luis Venegas de Henestrosa”, en *Actas de las VII Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Ecija*, Ecija, Asociación Amigos de Ecija, 2009, p. 19-43.

OTAOLA, Paloma: “De la afinación pitagórica a la afinación justa en al teoría musical española del siglo XVI: Bizcargui y Salinas”, *RMS*, 15, 2-3, 1992, p. 723-42.

OTAOLA, Paloma: “Instrumento perfecto y sistemas armónicos microtonales en el siglo XVI: Bermudo, Vicentino y Salinas”, *AnM*, 49, 1994, p. 127-57.

OTAOLA, Paloma: “Francisco Salinas y la teoría modal en el siglo XVI”, *NASS*, XI, 1-2, 1995, p. 367-85.

OTAOLA, Paloma: “La división del tono en la vihuela según Bermudo”, *NASS*, XIII, 1-2, 1997, p. 147-62.

OTAOLA, Paloma: “La música como ciencia en los teóricos españoles del Renacimiento: Juan Bermudo (1555) y Francisco Salinas (1577)”, *AnM*, 54, 1999, p. 131-48.

OTAOLA, Paloma: *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo*, Kassel, Reichenberger, 2000.

OTAOLA, Paloma: “Aspectos iconográficos en los libros de música para vihuela”, *Hispanica Lyra*, 4, octubre 2006, p. 12-9.

OTAOLA, Paloma: “Instrumentos de teclado y sistema cromático en la teoría musical española del siglo XVI: la aportación de Bermudo a la comprensión del nuevo sistema musical naciente”, en *Cinco siglos de música de tecla española*, Luisa Morales (ed.), Garrucha, Asociación Cultural Leal, 2007, p. 137-51.

OWENS, Jessie Ann: *Composers at work. The Craft of Musical Composition, 1450-1600*, Oxford University Press, 1997.

PAJARES ALONSO, Roberto L.: *Historia de la música en 6 bloques. Bloque 4: Dinámica y timbre. Los instrumentos*, Madrid, Visión libros, 2012.

PARAS, Jason: *The music for viola bastarda*, George Houle y Glenna Houle (ed.), Bloomington, Indiana University Press, 1986.

PARKINS, Robert: “Cabezón to Cabanilles: Ornamentation in Spanish Keyboard Music”, *The Organ Yearbook*, 11, 1980, p. 5-16.

PARKINS, Robert: “Keyboard fingering in early Spanish sources”, *Early Music*, II, 3, 1983, p. 323-31.

PARKINS, Robert: “Spain and Portugal”, en *Keyboard music before 1700*, Alexander Silbiger (ed.), Routledge Studies in Musical Genres, New York-London, Routledge, (2ª ed.) 2004.

PAVIA SIMÓ, Josep: “Historia del órgano mayor de la Catedral de Barcelona (1538-1952)”, *AnM*, XXXIII-XXXV, 1978-80, p. 81-130.

PEDRELL, Felipe: *Antonio de Cabezón* (Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), Barcelona, Berdón Feliu, 1895.

PEDRELL, Felipe: *Hispaniae Schola Musica Sacra. Opera Varia*, Barcelona, Juan Bautista Pujol, 8 vol., 1894-1898. Ed. facsímil, New York, Johnson Reprint, 1971.

PEDRELL, Felipe: *Organografía musical antigua española*, Barcelona, 1901. Ed. facsímil, Valencia, Librerías París-Valencia, 1994.

PEDRELL, Felipe: *Salterio Sacro Hispánico*, Madrid, Ildefonso Alíer, 1905.

PEDRELL, Felipe: "De grafía musical sobre dos nuevos sistemas de notación", en *Musicalerías. Selección de artículos escogidos de crítica musical*, Madrid-Valencia, Sempere y Compañía, 1906. Ed. facsímil Librerías París-Valencia, 1997, p. 222-30.

PEDRELL, Felipe: "El Tonic-Solfa" (Publicado el 1 de mayo de 1906), en *Musicalerías. Selección de artículos escogidos de crítica musical*, Madrid-Valencia, Sempere y Compañía, 1906. Ed. facsímil Librerías París-Valencia, 1997, p. 231-5.

PEDRELL, Felipe: *Antología de organistas clásicos españoles (siglos XVI-XVIII)*, 2 vol., Madrid, Ildefonso Alier, 1908.

PEDRERO ENCABO, Águeda: *La sonata para teclado: su configuración en España*, Universidad de Valladolid, 1997.

PEDRERO ENCABO, Águeda: "Estrategias compositivas de Cabezón en su glosado de *Ultimi miei sospiri* de Verdelot", *RMS*, XXXIV, 2, 2011, p. 317-32.

PELEGRÍN ABELLÓN, Juan Antonio: "Las élites de poder en Caravaca en la segunda mitad del siglo XVIII". Tesis, Universidad de Murcia, 1999.

PENNINGTON, Neil D.: *The Spanish Baroque Guitar with a Transcription of de Murcia's "Pasacalles y Obras"*, 2. vol., Ann Arbor, 1981.

PEPE, Edward Charles: "An Organ by Jorge de Sesma for Mexico City Cathedral", *RMS*, 29, 1, 2006, p. 127-62.

PEPE, Edward Charles: "The installation by Tiburcio Sanz and Félix de Yzaguirre of the Jorge de Sesma organ for México City cathedral: 1692-95", *RMS*, 29, 2, 2006, p. 433-79.

PEREIRA, L.A. Esteves: "Old keyboard tablature used in marking organ pipes", en *Fellowship of Makers and Researchers of Historical Instruments Quarterly*, 18, january 1980, p. 48-9.

PÉREZ DE LABORDA, Alfonso: *Estudios filosóficos de historia de la ciencia*, Madrid, Encuentro, 2005.

PÉREZ PASTOR, Cristóbal: "Escrituras de concierto para imprimir libros", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, I, 8-9, 1897, p. 363-71.

PÉREZ PASTOR, C.: "Escrituras de concierto para imprimir libros", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, I, 1897, p. 363-71.

PERSOONS, Guido: *De Orgels en de Organisten van der Onze Lieve Vrouwkerk te Antwerpen van 1500 tot 1650*, Bruselas, 1981.

PICERNO, Peter V.: "Antonio Barcotto's *Regola e breve raccordo*: a translation and commentary", *The Organ Year Book*, XVI, 1985, p. 47-70.

PICCUS, Jules: "El *Memorial* al rey don Felipe IV de D. Juan de Espina", *AnM*, XLI, 1986, p. 191-228.

PIERZSH, Gerhard: "Orgelbauer, Organisten und Orgelspiel in Deusthchland bis zum Ende des 16. Jahrhunderts", *Die Musikforschung*, 11, 1959.

PINA CABALLERO, Cristina I.: "Órganos y organeros en Murcia entre los reinados de Felipe V y Carlos III: algunas fuentes documentales", *NASS*, XXII, 2006, p. 507-28.

PLAMENAC, Dragan: "*Excerpta Colombiniana*: items of musical interest in Fernando Colón's *Regestrum*", *Miscelánea en homenaje a monseñor Higinio Anglés*, Barcelona, CSIC, 1958-1961, p. 663-87.

PLATT, Fletcher: *Histoire de la cryptographie: les écritures secrètes depuis l'antiquité jusqu'a nos jours*, Paris, payot, 1940.

PORTER, William: *A stylistic analysis of the fugas, tientos and diferencias of Antonio de Cabezón and an examination of his influence on the English Keyboard School*, DMA, Boston University, Ann Arbor, UMI, 1994.

PORTER, William: "Intabulation Practice from the Perspective of the Improviser", *Proceedings of the Göteborg International Organ Academy 1994*, Hans Davidson and Sverker Jillander (ed.), Göteborg University, 1995, pg. 45-59.

POULTON, Diana: "How to play with good style by Thomás de Sancta Maria", *Lute Society Journal*, 12, 1970, p. 23-30.

POVES OLIVÁN, Antonio: *Iconología del organistrum en el arte medieval español: su reconstrucción*. Tesis doctoral, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, 2008.

POWER, Harold: "Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Music", *JAMS*, 34, primavera 1981, p. 428-70

POWLEY, Harrison: "The Drum Tablature Tradition of American Military Music of the Early Nineteenth Century: Levi Lovering's *The Drummers Assistant, or The arte of Drumming Made Easy*", *Journal of the American Musical Instrument Society*, XXI, 1995, p. 5-29.

PRECIADO, Dionisio: "Francisco de Peraza II, vencedor de Francisco Correa de Araujo", *TSM*, 53, 1, 1970, p. 6-15.

PRECIADO, Dionisio: "Los quiebros y redobles en Francisco Correa de Araujo" (I), *TSM*, 53, 4, 1970, p. 99-103; (II), *TSM*, 54, 1, 1971, p. 3-7 y (III), *TSM*, 54, 2, 1971, p. 35-9.

PRECIADO, Dionisio: "Francisco Correa de Araujo, organista de la catedral de Segovia (1640-1654)", *TSM*, 55, 3, 1972, p. 67-9.

PRECIADO, Dionisio: "Francisco Correa de Araujo, ¿organista español o portugués?", *TSM*, 55, 4, 1972, p. 99-105.

PRECIADO, Dionisio: “Francisco de Peraza II, organista de la catedral de Segovia”, *TSM*, 53, 1, 1973, p. 3-9.

PRECIADO, Dionisio: “El pulgar izquierdo del organista Francisco de Peraza I”, *TSM*, 1973, 2, p. 35-8.

PRECIADO, Dionisio: “Jerónimo de Peraza II, organista de la catedral de Palencia”, *TSM*, 1973, 3, p. 69-80.

PRECIADO, Dionisio: *Quiebros y redobles en F. Correa de Arauxo*, Madrid, Alpuerto, 1973.

PRECIADO, Dionisio: “Cuando Francisco Correa de Araujo era organista de la catedral de Jaén (1636-1640)”, *TSM*, 57, 2, 1974, p. 50-6.

PRECIADO, Dionisio: “Un nuevo ejemplar de *Facultad orgánica* de Francisco Correa de Araujo”, *TSM*, 68, 1, 1975, p. 15-9.

PRECIADO, Dionisio: “Veteranía de algunos ritmos *askak* en la música antigua española”, *AnM*, XXXIX-XL, 1984-1985, p. 189-215.

PRECIADO, Dionisio: “Francisco Correa de Arauxo en Jaén y Segovia: su *Facultad orgánica* ilumina el panorama de la música organística española”, *Boletín de Bellas Artes*, XIII, 1985, p. 95-114.

PRECIADO, Dionisio: *Los Brocarte, ilustres organistas riojanos del siglo XVII*, Gobierno de La Rioja, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, 1987.

PRECIADO, Dionisio: “Un nuevo documento del gran organista barroco español, Francisco Correa de Araujo (1584-1654)”, *Inter-American Music Review*, IX, 2, 1989, p. 19-26.

PRECIADO, Dionisio: “Juan de Soto, organista-eslabón entre Francisco de Peraza II y Francisco Correa de Araujo, en la Catedral de Segovia (1631-1639)”, *NASS*, XI, 1-2, 1995, p. 427-43.

PRECIADO, Dionisio: “En torno al organista Francisco de Peraza I (1564-1598) y a su tiento de medio registro alto de tono I”, *NASS*, XIV, 2, 1998, p. 299-311.

PUIGGARI, J.: “Músicos y danzantes”, *Ilustracion Española e Hispanoamericana*, año XXVI, nº 6, Madrid, 15 de febrero de 1882, p. 100-103.

QUEROL GAVALDA, Miguel: “La canción popular en los organistas españoles del siglo XVI. Tradición oral hispánica de la *Folie d'Espagne*”, *AnM*, XXI, 1966, p. 61-86.

RAMÍREZ PALACIOS, Antonio: “Sevilla. La patria de Francisco Correa de Arauxo”, *RMS*, X, 3, 1987, p. 797-810.

RAMÍREZ PALACIOS, Antonio: “El controvertido nombramiento de Francisco Correa de Arauxo como organista de San Salvador de Sevilla”, *RMS*, XII, 2, 1989, p. 431-49.

RAMÍREZ PALACIOS, Antonio: “Panorama biográfico de Francisco Correa de Arauxo”, en [comentarios a CD] *Facultad Orgánica / Francisco Correa de Arauxo*; José Enrique Ayarra [órgano], [Sevilla], Productora Andaluza de Programas, Almaviva, 1993, p. 11-47.

RAMÍREZ PALACIOS, Antonio: “El mundo del órgano de Francisco Correa de Arauxo en Sevilla”, en [comentarios a CD] *Facultad Orgánica / Francisco Correa de Arauxo*; José Enrique Ayarra [órgano], [Sevilla], Productora Andaluza de Programas, Almaviva, 1993, p. 87-115.

RAMÍREZ PALACIOS, Antonio: “El canto *Todo el mundo en general* y el organista sevillano Correa de Arauxo”, *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 466, diciembre 1997, p. 41-7.

RAMÍREZ PALACIOS, Antonio: “La *Prosa del Santísimo Sacramento* de Francisco Correa de Arauxo”, *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 472, junio 1998, p. 54-9.

RAMÍREZ PALACIOS, Antonio: “Ascendencia genealógica de los músicos Peraza”, en *El órgano español*, Actas del III Congreso Nacional del Órgano Español, Sevilla, Fundación Focus Abengoa, 2000, p. 309-18.

RAMÓN VINYES, Salvador: *Los órganos de la catedral de Tarragona*, Tarragona, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial, 1974.

RAMOS LÓPEZ, Pilar: *La música en la catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII: Diego Pontac*, Granada, Diputación Provincial, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994.

RASCH, Rudolf: “Music in Spain in the 1670s through the eyes of Sébastien Chière and Constantijn Huygens”, *AnM*, 62, 2007, p. 97-124.

RASTALL, Richard: *The Notation of Western Music: an introduction*, New York, St. Martin's Press, 1982.

REE-BERNARD, Nelly van: *Vertaling en Bewerking der Advertencias uit Libro de Tientos y Discursos*, Amsterdam, Broeckmans & van Poppel, 1971.

REE-BERNARD, Nelly van: *Stemmingen en stemmethoden beschreven in Spaanse teksten uit de 16e eeuw-Afinaciones y maneras de afinar descritas en textos españoles del siglo XVI*, Utrecht, Stichting voor Muziekhistorische Uitvoeringpraktijk, 1978.

REE-BERNARD, Nelly van: *Interpretation of 16th century Iberian music on the clavichord*, Buren, Frits Knuf Publishers, 1989.

REE BERNARD, Nelly van: “Una afinación de Bermudo llevada a la práctica en una reconstrucción hipotética de un monacordio del siglo XVI”, en *Livro de Homenagem a Macario Santiago Kastner*, María Fernanda Cidrais Rodrigues, Manuel Morais y Rui Vieira Nery (ed.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, p. 35-49.

REES, Owen: *Sixteenth- and Early Seventeenth- century Polyphony from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra, Portugal*, Ph. D. diss., Cambridge University, 1991.

REES, Owen: *Polyphony in Portugal, c. 1530-c. 1620: Sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra*, New York, 1995.

REESE, Gustave: *La música en el Renacimiento*, trad. José María Martín Triana, Madrid, Alianza música, 1988.

REIDEMEISTER, Peter: *Historische Aufführungspraxis. Eine Einführung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988.

REIMANN, Margarete: “Die Überlieferung von Antonio de Cabezón Klavierwerken und ihre Spiegelung in seinen Diferencias”, *AnM*, XXI, 1966, p. 27-38.

*Restauración de los órganos de la Epístola y del Evangelio de la Catedral de Cuenca*, Frédéric Desmottes y Luis Priego (ed.), Madrid, Fundación Caja Madrid, 2009.

REY, Juan José: *Danzas cantadas en el Renacimiento español*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1978.

REY, Pepe: “Nominalia. Instrumentos musicales en la literatura española desde *La Celestina* (1499) hasta *El Criticón* (1651)”, en *Los instrumentos musicales en el siglo XVI*, Actas del I Encuentro “Tomás Luis de Victoria y la música española del siglo XVI”, Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, UNED, 1997, p. 41-100.

REY, Pepe: “Música coral vernácula entre el Medievo y el Renacimiento”, *NASS*, XVII, 2001, p. 23-63.

REY, Pepe: “Dos retoques críticos al libro *A History of the Lute* (1)”, *Hispanica Lyra*, 4, octubre 2006, p. 24-9.

REYNAUD, François: *La polyphonie tolédane et son milieu des premiers témoignages aux environs de 1600*, París, CNRS Editions, 1996.

RIAÑO, Juan F.: *Critical and bibliographical notes on early Spanish music*, London, Bernard Quaritch, 1887.

RIEMANN, Hugo: *Studien zur Geschichte der Notenschrift*, Leipzig, Breitkopf and Härtel, 1878.

RING, Johannes: “Am Fusse des Vulkans – Orgelkunst und und Kontrapunkt in Neapel um 1600”, *AnM*, 61, 2006, p. 55-80.

RITTER, *Zur Geschichte des Orgelspiels, vornehmlich des deutschen, im 14. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts*, 2 vol., Leipzig, Max Hesse's Verlag, 1884.

RIVERA, Juan Carlos: “*O magnum misterium* de Tomás Luis de Victoria. Transcripción de la obra para voz y laúd”, *Hispanica lyra*, 1, 2005, p. 27-33.

ROA ALONSO, Francisco Javier: “Tecla, arpa y vihuela: aspectos de la cultura material en la época de Cabezón”, *RMS*, XXXIV, 2, 2011, p. 109-32.

ROBLEDO, Luis: “Sobre la letanía de Antonio de Cabezón”, *NASS*, V, 2, 1989, p. 143-9.

ROBLEDO, Luis: “Reflexiones sobre los órganos transpositores en la época de Victoria”, en *Los instrumentos musicales en el siglo XVI*, Actas del I Encuentro “Tomás Luis de Victoria y la música española del siglo XVI”, Ávila, UNED, Fundación Cultural Santa Teresa, 1997, p. 153-163.

ROBLEDO ESTAIRE, Luis: “La música en la Casa del Rey”, en *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, Patrimonio Musical Español, Fundación Caja Madrid, Alpuerto, 2000, p. 99-193.

ROBLEDO ESTAIRE, Luis: “Del pitagorismo a la justa entonación: los tratados musicales de Juan Pérez de Moya y de Juan Segura”, en *Fuentes musicales en la Península Ibérica (ca. 1250-ca. 1550)*, Actas del Coloquio Internacional (Lleida, 1-3-abril 1996), Maricarmen Gómez y Màrius Bernadó (ed.), Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, Institut d’Estudis Ilerdencs, 2001, p. 385-96.

ROBLEDO ESTAIRE, Luis: “La transformación de la actividad musical en la corte de Felipe III”, en *Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III*, Alfonso de Vicente y Pilar Tomás (ed.), Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica y Machado Libros, 2012, p. 93-121.

ROCHA, Edite: “La registration dans les *Jogos de versos* du *Libro de Cyfra* (Bibliothèque Municipale de Porto, MM 42)”, en *In Órgano pleno, Festschrift für Jean-Claude Zehnder zum 65. Geburtstag*, Bern, Peter Lang, 2007, p. 227-51.

ROCHA, Edite: *Manoel Rodrigues Coelho “Flores de Musica”. Problemas de interpretação*. Tesis, Universidade de Aveiro, 2010.

ROCHA, Edite: “*Obras e Flores de musica*: Contribuições para um estudo comparativo”, *RMS*, XXXIV, 2, 2011, p. 357-73.

ROCHA, Edite: *Flores de Música de Manuel Rodrigues Coelho*, Elvas, Câmara Municipal, 2012.

RODGERS, Julane: *Early Keyboard Fingering*, Ph. D. diss., University of Oregon, Ann Arbor, UMI, 1971.

RODRÍGUEZ, César: “La vihuela como símbolo en las representaciones neoplatónicas del Cosmos en el Renacimiento. Primera parte: La vihuela en el grabado del frontispicio de *Practica Musicae* de Gaffurio”, *Hispanica Lyra*, 2, octubre 2005, p. 12-9.

RODRÍGUEZ DE DIEGO, J.L.: *El tumbo del monasterio cisterciense de La Espina*, Valladolid, 1982.



ROJO VEGA, Anastasio: "El negocio del libro en Medina del Campo. Siglos XVI y XVII", *Investigaciones históricas*, 7, 1987, p. 19-26.

ROJO VEGA, Anastasio: *Impresores, libreros y papeleros de Medina del Campo y Valladolid en el siglo XVII*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1994.

ROIG-FRANCOLÍ, Miguel Angel: *Compositional theory and practice in mid-sixteenth century spanish instrumental music: the "Arte de tañer fantasía" by Tomás de Santamaría and the music of Antonio de Cabezón*, Ph.D., Indiana University, Ann Arbor, UMI, 1990.

ROIG-FRANCOLÍ, Miguel Angel: "En torno a la figura de Cabezón y la obra de Tomás de Santa María: aclaraciones, evaluaciones y relaciones con la música de Cabezón", *RMS*, XV, 1, 1992, p. 55-85.

ROIG-FRANCOLÍ, Miguel Angel: "Modal paradigms in mid-sixteenth-century Spanish instrumental composition: Theory and practice in Antonio de Cabezón and Tomás de Santa María", *Journal of Music Theory*, 38, 2, otoño 1994, p. 249-91.

ROIG-FRANCOLÍ, Miguel Angel: "Playing in consonances: a Spanish Renaissance technique of chordal improvisation", *Early Music*, XXIII, 3, august 1995, p. 437-449.

ROIG FRANCOLÍ, Miguel Angel: "Dos tientos de Cabezón basados en tonos de *Magnificat*", *RMS*, XXI, 2, 1998, p. 477-95.

ROIG FRANCOLÍ, Miguel Angel: "Tonal Structures in the Magnificats, Psalms and Motets by Tomás Luis de Victoria", en *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies*, Javier Suárez-Pajares y Manuel del Sol (ed.), Madrid, ICCMU, 2013, p. 145-62.

ROMÁN HERENCIA, Gonzalo: "La música eclesiástica en Nueva España según documentos papales y episcopales del siglo XVI", en *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, María Gembero Ustároz y Emilio Ros-Fábregas (coord.), Granada, Universidad de Granada, 2007, p. 277-309.

ROMANOS CÓLERA, Isabel: "Noticias documentales sobre el órgano mayor de la catedral de Barbastro, desde 1575 hasta 1603", *NASS*, XVII, 2001, 1-2, p. 373-403.

ROMEU FIGUERAS, J.: "La colección Cantares de diversas sonadas y la serie pus que no'm voleu amar. Pues (que) no me quereys amar o hablar", *AnM*, XXII, 1967, p. 97-143.

ROMEU FIGUERAS, J.: "Notas a la bibliografía del músico Pere Alberch Vila", *AnM*, XXIV, 1969-1970, p. 75-91.

ROS, Vicente: "Nuevas aportaciones a la obra del organero Pedro Serrano", *Cabanilles*, 8, 1983, p. 34-38.

ROS-FÁBREGAS, Emilio: "Libros de música para el Nuevo Mundo en el siglo XVI", *RMS*, XXIV, 1-2, 2001, p. 39-66.

ROSENZWEIG, Heidrun: "Two Spanish sources concerning GeneralBass play on the arpa de dos ordenes: Pablo Nassarre's *Escuela Música* and Diego Fernández de Huete's *Compendio Numeroso*", *Basler Jahrbuch*, 19, 1995, p. 32-78.

RUBÍ, P. Basilio de: "Los capuchinos de Gerona. El convento de San Antonio (1732-1835)", *Annals Gironins*, 18, 1966, p. 5-48.

RUBIO, Samuel: "Las glosas de Antonio de Cabezón y de otros autores sobre el *Pange lingua* de Juan de Urreda", *AnM*, XXI, 1966, p. 45-59.

RUBIO, Samuel: "La consonancia (acordes) en el *Arte de tañer fantasía* de fray Tomás de Santa María", *RMS*, IV, 1, 1981, p. 5-40.

RUBIO, Samuel: *Historia de la música española*, vol. 2, Madrid, Alianza Música, 1983.

RUEDA RAMÍREZ, Pedro José: "Los libreros Mexía en el comercio de libros con América en los últimos años del reinado de Felipe II", en *Felipe II, Europa y la monarquía católica*, José Martínez Millá (dir.), Madrid, Parteluz, vol. 4, p. 477-96.

RUEDA RAMÍREZ, Pedro José: "La circulación de libros de Europa a Quito en los siglos XVI-XVII", *Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia*, 15, 2000, p. 3-20.

RUIZ JIMÉNEZ, Juan: *La colegiata del Salvador en el contexto musical de Granada*. Tesis, Universidad de Granada, 1995.

RUIZ JIMÉNEZ, Juan: *Organería en la diócesis de Granada (1492-1625)*, Diputación Provincial, Junta de Andalucía, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1995.

RUIZ JIMÉNEZ, Juan: "La dinastía de los Peraza. Nuevos datos para la biografía de Jerónimo Peraza II", *Cuadernos de Arte*, 26, Universidad de Granada, 1995, p. 53-62.

RUIZ JIMÉNEZ, Juan: "Patronazgo musical en la Capilla Real de Granada durante el siglo XVI. 1.- Los músicos prebendados", *Encomium musicae: essays in honor of Robert J. Snow*, D. Crawford (ed.), Hillsdale, NY, Pendragon Press, 2002, p. 341-63.

RUIZ JIMÉNEZ, Juan: "Perfil biográfico y entorno del organista Francisco Fernández Palero", en *Francisco Fernández Palero: Obras para tecla*, ed. Andrés Cea Galán, Zimmern, Armin Gaus, 2004, p. 2-25.

RUIZ JIMÉNEZ, Juan: *La librería de canto de órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla*, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2007.

RUIZ JIMÉNEZ, Juan: "Power and musical exchange: the Dukes of Medina Sidonia in Renaissance Seville", *Early music*, XXXVII, 3, 2009, p. 401-15.

RUIZ JIMÉNEZ, Juan: "Recepción y pervivencia de la obra de Victoria en las instituciones eclesiásticas de la Corona de Castilla", en *Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe II*, Alfonso de Vicente y Pilar Tomás (dir.), Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012, p. 301-51.

RUIZ TARAZONA, Andrés: “Perfil biográfico de Francisco Correa de Arauxo a la luz de los últimos descubrimientos”, en *Livro de homenagem a Macario Santiago Kastner*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, p. 501-12.

RUSELL, Craigh H.: “An investigation into Arcangelo Corelli’s influence on eighteenth-century Spain (included of influenced works)”, *Current Musicology*, 34, 1982, p. 42-52.

SABAINO, Daniele: *Un’ enciclopedia musicale del secolo XVII: il manoscritto “Musica” di Juan Caramuel Lobkowitz dell’Archivio Capitolare de Vigevano: introduzione e edizione critica*. Tesis, Università degli Studi di Padua, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona, 1988.

SABAINO, Daniele: “Shaping a Musical Encyclopaedia: Caramuel’s *Musica* and its sources”, en *Juan Caramuel Lobkowitz: the last scholastic polymath*, Petr Dvorak y Jacob Schmutz (ed.), Praga, Institute of Philosophy, Academy of Sciences of the Czech Republic, 2008, p. 235-55.

SAGASTA, Julián: “El órgano de Antonio de Cabezón en la catedral de Burgos”, *AnM*, XXI, 1966, p. 23-6.

SAGE, J.: “A new look at humanism in 16th-century lute and vihuela books”, *Early Music*, XX, 4, november 1992, p. 633-41.

SALDÍVAR, Gabriel: “Una tablatura mexicana”, *Revista Musical Mexicana*, II, 2 (21-VII-1942), p. 36-9, II, 3 (7-VIII-1942), p. 65-6 y II, 5 (7-IX-1942), p. 110-111.

SÁNCHEZ, Gustavo: “Nuevas fuentes para el estudio de la música monástica: las Actas Generales de la Orden de San Jerónimo”, *RSM*, 35, 2, 2012, p. 155-95.

SÁNCHEZ BAENA, Juan José y BOUZÓN CALVO, Laura: “La Academia de Guardiamarinas de Cartagena en el contexto de la invasión napoleónica y la pérdida de los territorios americanos (1808-1824)”, en *Ayeres en discusión* [recurso electrónico], María Encarna Nicolás Marín y Carmen González Martínez (coord.), Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2008, p. 87.

SANCHÍS SIVERA, J.: *La catedral de Valencia. Guía Histórica y Artística*, Valencia, 1909.

SANCHÍS SIVERA, J.: “Organeros medievales en Valencia”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 76, 1925, p. 467-73.

SANHUESA FONSECA, María: *Estudio sobre músicos españoles del siglo XVII*. Tesis, Universidad de Oviedo, 1997.

SANHUESA FONSECA, María: “...Laconice Scribunt: Artes de canto llano en las Ordenes Religiosas españolas del siglo XVIII”, *Ilu, Revista de Ciencia de las Religiones*, 4, 1999, p. 257-78.

SANHUESA FONSECA, María: *El doctor Bartolomeo Gioverardi (ca. 1600-1668). Teórico musical entre Italia y España*, Barcelona, CSIC, 2009.

SARNO, Jania: "El tráfico de instrumentos y libros musicales de España al Nuevo Mundo a través de los documentos del Archivo General de Indias: notas para el inicio de una investigación", *The Brussels Museum of Musical Instruments Bulletin*, XVI, 1986, p. 95-108.

SAS, Andrés: *La música en la catedral de Lima durante el Virreinato*, 3 vol., Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Instituto Nacional de Cultura, 1970-1972.

SCHMITT, Stephan: "Antonio de Cabezón y el comienzo de la música didáctica para tecla con valor artístico", *AnM*, 66, 2011, p. 119-136.

SCHMITT, Thomas: "Sobre la ornamentación en el repertorio para guitarra barroca en España (1600-1750)", *RMS*, XV, 1, 1992, p. 107-38.

SCHMITT, Thomas: "El pasacalles español y la idea de obra", *RMS*, XX, 1, 1997, p. 315-22.

SCHMITT, Thomas: "Sobre la necesidad de las tablaturas", en *Los instrumentos musicales en el siglo XVI*, I Encuentro "Tomás Luis de Victoria y la Música Española del siglo XVI", Ávila, UNED, 1997, p. 177-85.

SCHNEIDER, M.: "Un villancico de Alonso de Mudarra procedente de la música popular granadina", *AnM*, X, 1955, p. 79-83.

SCHRADER, David Dillon: *A translation of Francisco Correa de Arauxo's treatise in Facultad orgánica and an application of theories and practices found therein to the first twelve tientos in the collection*, DM doc., Indiana University, 1987.

SCHROYENS, Raymond: "Engelse en Spaanse invloeden op de clavier-musiek van Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621). Vergelijkende studie van de Engelse, Spaanse en Nederlandse muziek voor toetsinstrumenten in de 16e eeuw", *Praestant*, 20, abril 1971, p. 26-40 y 61-67.

SCHUBIGER, Amselm: *Musikalischer Spicilegien*, Berlin, 1876. Ed. facsímil New York, Broude, 1966.

SEGERMAN, Ephraim: "A re-examination of the evidence on absolute tempo before 1700", *Early music*, XXIV, 2, may 1996, p. 227-48.

SHANNON, John R.: *Organ literature of the 17th century: A study of its styles*, Raleigh, North Carolina, The Sunbury Press, 1978.

SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: "La Seo de Zaragoza, destacada escuela de órgano en el siglo XVII.I. Sebastián Aguilera y José Ximénez", *AnM*, XXI, 1966, p. 147-67.

SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: "La Seo de Zaragoza, destacada escuela de órgano en el siglo XVII.II. Andrés de Sola y sus discípulos", *AnM*, XXIII, 1968, p. 129-56.

SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: “Fuentes bibliográficas para el estudio de la cítara y su repertorio en España (siglos XVIII-XIX)”, en *De musica hispana et aliis, Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló*, Universidade de Santiago de Compostela, 1990, vol. 2, p. 259-75.

SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: “Martín de Silos (1544-1618), un destacado ministril y maestro de capilla aragonés en la catedral canaria de Santa Ana”, *NASS*, 23, 2007, p. 109-126.

SIERRA PÉREZ, José: “Lectura musicológica del cuadro de *La Sagrada Forma* (1685-1690) de Claudio Coello”, en *Literatura e imagen en El Escorial*, Francisco Javier Campos (coord.), 1996, p. 147-224.

SIERRA PÉREZ, José: “Más sobre la crisis de padre Soler: la inservible renovación y aumento que hizo José Casas en el órgano prioral del coro del Monasterio del Escorial”, *NASS*, 22, 2006, p. 617-34.

SIERRA PÉREZ, José: “Antonio Soler: *Razón inidividual del nuevo y singular órgano ejecutado por Don José Casas en el Real Coro de San Lorenzo*”, *NASS*, 24, 2008, p. 107-29.

SIERRA PÉREZ, José: *Antonio de Cabezón (1510-1566). Una vista maravillosa de ánimo*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2010.

SILBIGER, Alexander: “Is the Italian keyboard *intavolatura* a tablature?”, *Recercare*, III, 1991, p. 81-103.

SILBIGER, Alexander: “Reviews editorial policy”, *JAMS*, XLII, 1, 1989, p. 173-188.

SINGH, Simon: *Los códigos secretos: el arte y la ciencia de la criptografía, desde el antiguo Egipto a la era Internet*, Barcelona, Círculo de lectores, 2000.

SLIM, H. Colin: “Some Puzzling Intabulations of Vocal Music for Keyboard c.1600 at Castell'Arquato”, in *Five Centuries of Choral Music: Essays in Honor of Howard Swan*, Gordon Paine (ed.), Stuyvesant, N.Y., 1989.

SLOANE, Carl: “The problem of temperament in Antonio Soler’s keyboard sonatas”, *RMS*, 22, 2, 1999, p. 87-91.

SLOANE, Carl: “The persistence of meantone in the Iberian Peninsula”, *RMS*, 25, 2, 2002, p. 471-5.

SMITH, Anne: *The performance of 16<sup>th</sup>-Century Music. Learning from the Theorists*, Oxford University Press, 2011.

SMITS VAN WAESBERGHE, Jos: “Les origines de la notation alphabetique au moyen âge”, *AnM*, XII, 1957, p. 3-16.

SOLAR-QUINTÁS, N.A.: “Morales en Sevilla y Marchena. Estampa de la época”, *AnM*, VIII, 1953, p. 27-38.

SOLER PALET, J.: "La música a Santa María del Mar", *Revista Musical Catalana*, XII, 1918, p. 38.

SOULIER, Natalie: "Gesetzt-gestochen-geschrieben. Druck und Druckformherstellung von *Herr Gott, dich loben wir* in ausgewählten Gesang- und Choralbüchern des frühen 19. Jahrhunderts", *Musik und Kirche*, 69, 1999, p. 20-24.

SOUSA VITERBO, Francisco Marqués de: *Subsidios para a historia da musica em Portugal*, Coimbra, 1932.

SPAMPANATO, V.: *Vita di Giordano Bruno, con documenti editi e inediti*, Messina, 1921.

SPEER, Klaus: "The Organ Verso in Iberian Music to 1700", *JAMS*, 11, 1958, p. 189-99.

SPENCER, Robert: "Chitarrone, tiorba y archilaúd", *Hispanica Lyra*, 6, noviembre 2007, p. 9-24.

STEELE, John: "Continuo accompaniment for full voices: some explanations, difficulties and embarrassments in the church music of Peter Philips", en *Aspects of Keyboard Music, Essays in Honour of Susi Jeans*, Robert Judd (ed.), Oxford, Positif Press, 1992, p. 140-54.

STEIN, Louise K.: "Accompaniment and Continuo in Spanish Baroque Music", en *Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente"*, Ministerio de Cultura, 1987, p. 357-70.

STEIN, Louise: *Song of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theater in Seventeenth-Century Spain*, Clarendon Press, 1993.

STELLA, Carlo: "La obra para órgano de fray José Torrellas (s. XVII)", *NASS*, XXII, 2006, p. 635-42.

STEMBRIDGE, Christopher: "Music for the Cimbalo Cromatico and other split-keyed instruments in seventeenth century Italy", *Performing Practice Review*, 5, 1, primavera 1992, p. 5-43.

STEMBRIDGE, Christopher: "Quale è il temperamento dell'Arte organica?", en *Gli Antegnati. Studi e documenti su una stirpe di organari bresciani del rinascimento*, Oscar Mischiati (ed.), Bologna, Pàtron editore, 1995, p. 25-28.

STEMBRIDGE, Christopher.: "Gli organi di S. Marco al tempo dei Gabrieli", en *[comentario a CD] Andrea Gabrieli & Giovanni Gabrieli. Intonationi, Toccate, Ricercari & Canzone*, Christopher Stemberidge (órgano), Buccinasco, Sarx Records, 1995.

STEVENSON, Robert: *Juan Bermudo*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1960.

STEVENSON, Robert: *The music of Perú*, Washington, Pan American Unión, 1960.

STEVENSON, Robert: *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1961.

STEVENSON, Robert: *Spanish Music in the Age of Columbus*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1964.

STEVENSON, Robert: "Francisco Correa de Arauxo: new light on his career", *Revista Musical Chilena*, XXI, 103, 1968, p. 9-42.

STEVENSON, Robert: *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington, General Secretariat, Organization of American States, 1970.

STEVENSON, Robert: A review on "Charles Jacobs *Francisco Correa de Arauxo*", *JAMS*, 28, 1, 1975, p. 140-2.

STEVENSON, Robert: "Josquin in the Music of Spain and Portugal", en *Josquin des Prez, Proceeding of the International Josquin Festival-Conference* (New York, 1971), Edward E. Lowinsky (ed.), Oxford University Press, New York/Toronto, 1976, p. 215-46.

STEVENSON, Robert: *La música en la catedral de Sevilla (1478-1606). Documentos para su estudio*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1985.

STEVENSON, Robert: *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza Música, 1992.

STEVENSON, Robert: "Martín Montesdeoca: Spain's First Publisher of Sacred Polyphony (1550's); Chantre in Guatemala Cathedral (1570's)", *Inter-American Music Review*, XII, 2, 1992, p. 5-16.

STEVLINGSON, Norma: *The Stylistic Development of the Tiento on the Iberian peninsula from Cabezón to Cabanilles*, D.M.A. dissertation, North Texas State University, 1974.

STRAETEN, Edmond van der: *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle. Documents inédits et annotés*, Bruselas, G.-A. van Trigt, 8 vol., 1867-1888.

STRASSER Gerhard F.: *Lingua Universalis Kryptologie und Theorie der Universalsprachen im 16. und 17. Jahrhundert*, Wolfenbütteler Forschungen, 38, Wiesbaden, 1989.

STRIZICH, Robert: "Ornamentation in Spanish Baroque Guitar Music", *Journal of the Lute Society of America*, V, 1972, p. 18-39.

STRIZICH, Robert: "A Spanish guitar tutor: Ruiz de Ribayaz' *Luz y norte musical*", *Journal of the Lute Society of America*, VII, 1974, p. 51-81.

SUÁREZ MARTOS, Juan María: "Juan Sanz y Joseph Sanz, músicos aragoneses en la catedral de Sevilla", *NASS*, XX, 2004, p. 157-92.

SUÁREZ MARTOS, Juan María: *Música sacra barroca en la catedral hispalense. Los maestros del siglo XVII*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2007.

SUÁREZ MARTOS, Juan María: “La música en la catedral de Sevilla durante el siglo XVII: apogeos y crisis económicas”, *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza*, I, 2008, p. 349-62.

SUÁREZ-PAJARES, Javier: *La música en la catedral de Sigüenza, 1600-1750*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 1998.

SUÁREZ-PAJARES, Javier: “El auge de la guitarra moderna en España”, en *La música de España en el siglo XVIII*, Malcolm Boyd y Juan José Carreras (ed.), Madrid, Cambridge University Press, 2000, p. 251-70.

SUÁREZ-PAJARES, Javier: “El Cuaderno manuscrito de obras en cifra para guitarra 3/209 de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid: una nueva fuente de la primera música para guitarra de seis órdenes”, *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 10-11, 2003-4, p. 211-57.

SUÁREZ-PAJARES, Javier: “Dinero y honor: aspectos del magisterio de capilla en la España de Francisco Guerrero”, en *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, Madrid, ICCMU, 2004, p. 149-97.

TAGLIAVINI, Luigi Ferdinando: “The art of ‘not leaving the instrument empty’. Comments on early Italian harpsichord playing”, *Early music*, 11, 3, july 1983, p. 299-308.

TAGLIAVINI, Luigi Ferdinando: “Considerazioni sugli ambiti delle tastiere degli organi italiani”, *Studia Órganologica, Festschrift für John Henry van der Meer zu seinem fünfundsechzigsten Geburtstag*, Tutzing, 1987, p. 453-60.

TAGLIAVINI, Luigi Ferdinando: “Note sull’Uso del Pedale nella Prassi Órgano-Cembalistica Italiana”, en *Livro de homenagem a Macario Santiago Kastner*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, p. 183-94.

TAPPOLET, Willy: *La notation musicale et son influence sur la pratique de la musique du moyen âge a nos jours*, Neuchâtel, La Balconnière, 1947.

*The Cambridge history of Western music theory*, Thomas Christensen (ed.), Cambridge University press, 2002.

TONDA, Mario Stefano: *L’intavolatura de cimbalo del 1576 di Antonio Valente e la nuova “notazione in abaco”: studio et edizione*. Tesis, Università degli studi di Pavia, 2003.

TONDA, Mario Stefano: “Nuove osservazioni sull’Intavolatura di cimbalo del 1576 di Antonio Valente”, *Informazione organistica*, XVII, 1-2, 2005, p. 3-21.

TORMO, E.: *Os desenhos das antiguallas que vio Francisco d’Ollanda, pintor português (1539-1540)*, Madrid, 1940.



TORRENT, Montserrat: “Registración de la música de tecla del siglo XVII”, en *Actas del I Congreso Nacional de Musicología* (1979), Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 1981, p. 197-222.

TORRENTE, Alvaro y RODRÍGUEZ, Pablo L.: “The *Guerra manuscript* (ca. 1680) and the rise of solo song in Spain”, *Journal of the Royal Music Association*, 123, 2, 1998, 147-89.

TYLER, James: “The Renaissance guitar, 1550-1650”, *Early Music*, 3, nº 4 (october 1975).

TYLER, James: *The early guitar- A history and handbook*, London, 1980.

TYLER, James y SPARKS, Paul: *The Early Mandolin*, Oxford, Clarendon Press, 1989.

“Une lettre de Francisco Correa de Arauxo”, *Courrier des lecteurs, La tribune de l’orgue*, 62, 1, 2010, p. 56-8.

UTTENTHAL, Lars Otto: “Nuevos descubrimientos en el ms. 1577 de la Biblioteca Municipal de Oporto”, *NASS*, XIV, 1, p. 173-211.

VALDIVIA, Francisco: “La cifras de punteado en *Luz y Norte Musical* de Lucas Ruiz de Ribayaz”, *Hispanica Lyra*, 2, octubre 2005, p. 20-3.

VALDIVIA, Francisco Alfonso: “Un posible sistema inédito de cifra de guitarra en el villancico *Al Centro de la Vida* de Tomás Micieses”, *Hispanica Lyra*, 5, mayo 2007, p. 16-23.

VALDIVIA SEVILLA, Francisco Alfonso: “Los cancioneros poéticos con cifra de rasgueado de la Biblioteca Nacional de España”, *RMS*, XXXI, 2, 2008, p. 387-434.

VALDIVIA SEVILLA, Francisco Alfonso: *Guitarra, sistemas de notación y música popular. Los sistema de notación abreviada de acordes y la popularización de la guitarra en España durante el siglo XVII*. Tesis, Universidad de Málaga, 2011.

VALENÇA, Manuel: *A arte organística em Portugal (ca. 1326-1750)*, Braga, Editorial Franciscana, 1990.

VALENÇA, Manuel: *A arte musical e os franciscanos no espaço português (1463-1910)*, Braga, Editorial Franciscana, 1997.

VALLE, Andrea: *La notazione musicale contemporanea: aspetti semiotici ed estetici*, Torino, 2002.

VAN REE BERNARD, NELLY: “Una afinación de Bermudo llevada a la práctica en una reconstrucción hipotética de un monachordio del siglo XVI”, *Livro de homenagem a Macario Santiago Kastner*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, p. 35-49.

VANHULST, Henri: “La musique espagnole dans les éditions louvainistes de Pierre Phalèse”, en *Musique des Pays-Bas anciens, Musique Espagnole ancienne, Actes du*

*Colloque Musicologique International* (Bruxelles, 1985), Paul Becquart et Henri Vanhulst (ed.), Lovaina, 1988, p. 139-54.

VARELA OROL, Concepción: “Martín Sarmiento y las bibliotecas de la Congregación Benedictina de Valladolid”, *Hispania*, 71, nº 237, 2011, p. 121-52.

VELARDE LOMBRAÑA, Julián: “Caramuel en Alemania y Austria (1644-54)”, *Azafea*, 1, 1985, p. 129-83.

VELARDE LOMBRAÑA, Julián: “Proyectos de lengua universal ideados por españoles”, *Taula, Quaderns de Pensament*, 7-8, diciembre, 1987, p. 7-78.

VELARDE LOMBRAÑA, Julián: *Juan Caramuel: vida y obra*, Oviedo, Pentalfa ediciones, 1989.

VENTE, Maarten Albert: “Bijdragen tot de Geschiedenis van het vroegere Grote Orgel in de St. Bavo en zijn Besselers tot 1650”, en *Nederlandse Orgelpracht*, Haarlem, Tjeenk Willink, 1961, p. 1-34.

VENTE, Maarten Albert: *Die Brabanter Orgel*, Amsterdam, 1963.

VENTE, Maarten Albert: “The family Brebos, organ builders from Lier and Antwerp”, *AnM*, 21, 1966, p. 39-44.

*Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*, Angel Sánchez Rivero y Angela Mariutti de Sánchez Rivero (ed. y notas), Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1933.

VILLEY, Isabel: “Guárdame la vacas”, *Hispanica Lyra*, 2, octubre 2005, p. 24-5.

VIZUETE, José C.: “Don Juan Pardo Tavera”, en *Los Primados de Toledo*, Servicio de Publicaciones, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Diputación de Toledo, 1993.

VV.AA.: *Een Hollands stadsorgel uit de Gouden Eeuw. Het Van Hagerbeer-orgel in de Pieterskerk te Leiden*, Willem Jan Cevaál (ed.), Nederlandse Orgelmonografieën, 3, Zutphen, Walburg Pers, 1999.

VV.AA.: *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, edición a cargo de Luis Robledo, Tess Knighton, Cristina Bordas y Juan José Carreras, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2000.

VV.AA.: *Claves y pianos españoles: Interpretación y repertorio hasta 1830*, Actas del I y II Symposium Internacional “Diego Fernández” de Música de Tecla Española (Vera-Mojácar, 2000-2001), Luisa Morales (ed.), Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería, 2003.

VV.AA.: *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, Iain Fenlon y Tess Knighton (ed.), Kassel, Reichenberger, 2007.

VV.AA.: *En reino extraño. Relación de la visita del Real Monasterio de Valldigna: autobiografía, vida cotidiana y lucha política en la España de Carlos II*, Valencia, Universidad de Valencia, 2008.

WAESBERGHE, S. van: "Les origines de la notation alphabétique au moyen âge", *AnM*, XII, 1957, p. 3-16.

WAGNER, Klaus: *Martín Montesdeoca y su prensa. Contribución al estudio de la imprenta y de la bibliografía sevillanas del siglo XVI*, Universidad de Sevilla, 1982.

WAGNER, Klaus: "Flamencos en el comercio del libro en España: Juan Lippeu, mercader de libros y agente de los Bellère en Amberes", *El libro español. De libros, librerías, imprentas y lectores*, Pedro M. Cátedra, María Luisa López-Vidriero y Pablo Andrés Escapa (ed.), Salamanca, Universidad de Salamanca, vol. VI, 1992, p. 431-97.

WARD, John: "The editorial methods of Venegas de Henestrosa", *Musica Disciplina*, VI, 1952, p. 105-13.

WARD, John: "The use of borrowed material in 16<sup>th</sup> century instrumental music", *JAMS*, V, 1952, p. 88-98.

WARD, John: *The vihuela de mano and its music (1536-76)*, Ph. D. dissertation, New York University, 1953.

WARD, John: "Le problème de hauteurs dans la musique pour luth et vihuela au XVI<sup>e</sup> siècle", en *Le Luth at sa Musique*, J. Jacquot (ed.), París, CNRS, 1958, p. 171-8.

WEAVER, Robert Lee: *Waelrant and Laet: Music publishers in Antwerp's Golden Age*, Harmonie Park Press, 1995.

WILLIAM, C.F. Abdy: *The story of notation*, London, Teh Walter Scott Publishing Co., 1903.

WINTERNITZ, Emanuel: *Musical autographs from Monteverdi to Hindemith*, New York, Dover Publications, 1965.

WOLF, Johannes: *Handbuch der Notationskunde*, Leipzig, Breitkorf & Härtel, 1919.

WOLF, Uwe: *Notation und Aufführungspraxis. Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in Italienischen Musikdrucken der Jahre 1571-1630*, Kassel, Merseburger, 1992.

WYLY, James y TATTERSHALL, Susan: *The Brebos Organs at El Escorial*, Richmond, Organ Historical Society Press, 2007.

ZALDÍVAR GRACIA, Alvaro: "Aportaciones a la discrepancia modal entre Bermudo y Santamaría: el 6º modo cantado siempre por bemol", *NASS*, 3, 1, 1987, p. 203-23.

ZALDÍVAR GRACIA, Alvaro: "La teoría musical de Domingo Marcos Durán y la retórica de Francisco Sánchez de las Brozas. Dos aportaciones fundamentales para la

comprensión del arte sonoro español del Renacimiento”, *El Patrimonio Musical de Extremadura*, Jorge de Persia (coord.), Cuaderno de trabajo nº 1, 1993, p. 39-50.

ZALDÍVAR GRACIA, Alvaro: “Antonio Eximeno y fray Pablo Nassarre: breve crónica de un desencuentro imaginario”, *NASS*, XIV, 2, 1998, p. 79-116.

ZALDÍVAR GRACIA, Alvaro: *Estética y técnica de la modalidad polifónica en los tratados musicales españoles impresos en torno a 1700: La aportación de los “Fragmentos musicales” de fray Pablo Nassarre y su aplicación en las publicaciones prácticas coetáneas*. Tesis, Universidad de Valencia, 2002.

ZALDÍVAR GRACIA, Alvaro: “El órgano y los organistas en los tratadistas renacentistas y barroco: teclas blancas y teclas negras como claves de la transposición modal”, *NASS*, XVIII, 1-2, 2002, p. 61-83.

ZALDÍVAR GRACIA, Alvaro: “El *Arte de música* (Valladolid, 1592) de Francisco Montanos y la explicación de la modalidad polifónica en la España del tardío Renacimiento”, *Itamar*, I, 2008, p. 9-17.

ZALDÍVAR GRACIA, Alvaro: “La teoría musical en tiempos de Cabezón, su presencia en la música práctica del organista burgalés: efectos y afectos modales”, *RMS*, XXXIV, 2, 2011, p. 133-56.

ZOUTENDIJK, Johan: *Jehan Titelouze, Louis Couperin & Henri Dumont en de ontwikkeling van de Franse orgelmuziek in de periode van 1620-1660*, Stichting Orgelhistorische Studies, 2011.

ZOUTENDIJK, Johan: *The compass of organ keyboards in the Southern Netherlands during the late 16th, 17th and early 18th centuries*, edición electrónica: [www.orgelhistorie.org](http://www.orgelhistorie.org)

## C.- OBRAS DE REFERENCIA

### C.1.- Diccionarios

COROMINAS, Juan: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 6 vol., Madrid, Gredos, 1991-1997.

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Universidad de Navarra, Editotial Iberoamericana, 2006.

DELGADO CASADO, J.: *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)*, 2 vol., Madrid, Arco Libros, 1996.

*Diccionario Biográfico y Bibliográfico del Humanismo Español (siglos XV-XVII)*, Juan Francisco Domínguez (ed.), Madrid, Ediciones Clásicas, 2012.

*Diccionario de la lengua castellana* (Diccionario de Autoridades), Madrid, Francisco del Hierro, 1726-1739.

*Diccionario de la lengua castellana, compuesto por la Real Academia Española* 1ª edición, Madrid, Joaquín Ibarra, 1780.

*Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española*, 2ª edición, Madrid, Joaquín Ibarra, 1783.

*Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española*, 3ª edición, Madrid, viuda de Joaquín Ibarra, 1791.

*Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española*, 4ª edición, Madrid, viuda de Joaquín Ibarra, 1803.

*Diccionario de la lengua española*, 22ª edición, Madrid, Espasa-Calpe, 2001.

*Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares (dirección y coord.), 9 vol., Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999.

*Dictionnaire des facteurs d'instruments de musique en Wallonie et à Bruxelles du IXème siècle à nos jours*, Malou Heine y Nicolas Meeùs (ed.), Bruselas, Pierre Mardaga Editeur, 1986.

*Dicionário Biográfico Caravelas*, Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira, Caravelas, CESEM, Alberto Pacheco (coord.), edición digital.

GARCÍA CARRAFFA, Alberto y Arturo: *Diccionario Heráldico y Genealógico de Apellidos Españoles y Americanos*, Salamanca, 1932.

GESTOSO Y PÉREZ, José: *Ensayo de un diccionario de artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla, 1899.

GRIMAL, Pierre: *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, París, Presses Universitaires de France, 1951 (6ª ed., 1979).

MOGROBEJO, Endika de: *Diccionario Hispanoamericano de Heráldica, Onomástica y Genealogía (Adición al "Diccionario Heráldico y Genealógico de Apellidos Españoles y Americanos" por Alberto y Arturo García Carraffa)*, Bilbao, 1997.

MOLINER, María: *Diccionario de uso del español*, 2 vol., Madrid, Gredos, 1991.

PEDRELL, Felipe: *Diccionario técnico de la música*, Barcelona, Isidro Torres Oriol, 1894.

ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Dictionnaire de la musique*, París, 1768.

ROUZET, Anne: *Dictionnaire des imprimeurs, libraires et editeurs belges des XVe et XVIe siècles*, Nieuwkoop, De Graaf, 1975.

SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid, Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, 1868-1881.

SAURA BUIL, Joaquín: *Diccionario técnico-histórico del órgano en España*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institució Milà i Fontanals, 2001.

SERRANO Y MORALES, José Enrique: *Diccionario de las imprentas que ha existido en Valencia desde la introducción del arte tipográfico hasta el año 1868*, Valencia, F. Domenech, 1898-99.

*The Dictionary of Art*, Jan Turner (ed.), Macmillian Publishers Ltd., 1996.

*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), 1980 (reed. 1995).

*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), 2001.

VIEIRA, Ernesto: *Diccionario biographico de musicos portugueses: Historia e bibliografia da musica em Portugal*, 2 vol., Lisboa, M. Moreira & Pinheiro, 1900.

VILAR Y PASCUAL, Luis: *Diccionario Histórico, Genealógico y Heráldico de las familias ilustres de la monarquía española*, Madrid, 1860.

WALTHER, Johann Gottfried: *Musicalisches Lexicon oder Musicalisches Bibliothek*, Leipzig, 1732.

## C.2.- Repertorios bibliográficos

### C.2.1.- Manuscritos

#### Biblioteca Nacional de España (E:Mn)

*Catálogo alfabético de los libros y autores de esta librería de San Martín de Madrid, siendo abad N.M.R.P.M. Fr. Francisco Pérez* (1699), MSS/13647.

*Catálogo por orden alfabético de los autores de las obras musicales, y del número que hay en estos Archivos del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial* (Cosme de Benito, 1875), M/1281.

*Índice abecedario de los manuscritos... que se reservaron del fatal incendio que padeció este Real Monasterio de San Lorenzo* (siglo XVIII), MSS/12922.

*Índice extraordinario de la librería de San Martín de Madrid, siendo abad el Rvdo. P. Fr. Plácido Vicente* (1701), MSS/18839.

*Índice de los libros que contiene la Biblioteca de este Real Monasterio de San Martín de Madrid, dispuesto y ordenado por los apellidos de los autores* (1730), MSS/1908.

*Noticia y descripción de algunos códices en latín, castellano, gallego, portugués, aragonés, catalán y lemosín existentes en la Biblioteca del Escorial ad usum de José Amador de los Ríos*, MSS/19134.

*Resultado de los trabajos hechos en la Biblioteca del Escorial, en virtud de las reales órdenes expedidas en 18, 26 y 28 de enero de 1838, presentado por los bibliotecarios de la Ilustre Academia de la Historia en primero de junio de 1841*, MSS/13421.

### **Real Biblioteca de El Escorial (E:E)**

*Catálogo de los libros escritos de mano* (1577, con añadidos de Lucas de Alaejos), K-I-17.

*Index Alphabeticus Digestivus Ordine in quo recensentur codices manuscripti latini* (siglos XVI-XVII), H-I-5.

*Index manuscriptorum* (ca. 1580-ca. 1706), K-I-19.

*Index materialium et facultatum* (Índice de Lucas de Alaejos, 1603), K-I-14, K-I-15 y K-I-16.

[*Index materialium*] (fray Antonio de San José, 1725-43), 22-I-2 y 22-I-6.

### **C.2.2.- Impresos**

AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Impresos sevillanos del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, Instituto Miguel de Cervantes, 1974.

AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1983.

ANGLÉS, Higinio: *Catàleg dels manuscrits musicals de la Col·lecció Pedrell*, Barcelona, 1921.

ANGLÉS, Higinio y SUBIRÁ, José: *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 3 vol., 1946, 1949 y 1951.

ANSELMO, António Joaquim, *Bibliografia das obras impressas em Portugal no século XVI*, Lisboa, Oficinas gráficas da Biblioteca Nacional, 1926.

ANTOLIN, P. Guillermo: *Catálogo de los códices latinos de la Real Biblioteca del Escorial*, 5 vol. Madrid, Imprenta Helénica, 1910-1923.

ANTONIO, Nicolás: *Bibliotheca hispana nova sive Hispanorum Scriptorum qui ab anno MD. Ad MDCLXXXIV floruerunt notitia*, Madrid, Joachin de Ibarra, 1783-8.

BARBOSA MACHADO, Diego: *Bibliotheca lusitana historica, critica e cronologica, na qual se comprehende a noticia dos authores portuguezes, e das obras, que compuserão desde o tempo da promulgação da Ley da Graça até o tempo prezente*, 4 vol., Lisboa, 1741-1759.

BECKER, Carl Ferdinand: *Systematisch-chronologie Darstellung der Musikalischen Literatur von der frühesten bis auf der neueste Zeit*, Leipzig, 1836.

BERREDO, P. Arcángel (OFM): *Catálogo del Archivo Musical del Monasterio de Guadalupe*, Badajoz, Diputación Provincial, 1947.

BROWN, Howard Mayer: *Instrumental music printed before 1600. A bibliography*, Cambridge, Harvard University Press, 1965 (3ª ed., 1979).

CALLE GONZÁLEZ, Benjamín: *Catálogo de música y documentos musicales del Archivo Catedral de Lérida*, Lérida, Dilagro Ediciones, 1984.

*Catálogos. Fondos antiguos de las bibliotecas La Recoleta, Seminario de San Jerónimo, Convento de la Merced, Convento de Santo Domingo (Arequipa, Perú)*, Madrid, Fundación Mapfre, Istituto Italo-Latinoamericano, 2000.

CORMINAS, Juan: *Suplemento a las memorias para ayudar a formar un diccionario de los escritores catalanes y dar alguna idea de la antigua y moderna literatura de Cataluña que en 1836 publicó el Excmo. e Ilmo. Señor don Félix Torres Amat, obispo de Astorga*, Burgos, Imprenta de Arnaiz, 1849.

DAMSCHRODER, David y WILLIAMS, David Russell: *Music theory from Zarlino to Schenker. A bibliography and guide*, Pendragon Press, 1990.

DELGADO CASADO, Juan: *Diccionario de impresores españoles de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Arco, 1996.

DOMÍNGUEZ GUZMÁN, Aurora: *La imprenta en Sevilla en el siglo XVII (1601-1650). Catálogo y análisis de su producción*, Universidad de Sevilla, 1992.

EITNER, Robert: *Biographisch-bibliographisches Quellen lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhundert*, 10 vol., Leipzig, 1900-1904.

*Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos formados con los apuntamientos de don Bartolomé José Gallardo*, Madrid, Imprenta y fundición de Manuel Tello, 1889.

ESCOBEDO, Joana: *Typographica. L'edició catalana, del llibre incunable al 1939*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1996.



FERNÁNDEZ COLLADO, Angel: *Guía del archivo y biblioteca capitulares de la catedral de Toledo*, Toledo, Instituto Teológico San Ildefonso, Diputación provincial, 2007.

FERNÁNDEZ COLLADO, Angel (y otros): *Catálogo de impresos de la Biblioteca Capítular de la catedral de Toledo*, Instituto Teológico San Ildefonso, Diputación provincial, 2009.

FÉTIS, François-Joseph: *Biographie universelle des Musiciens et bibliographie générale de la musique*, París, Firmin Didot Frères, fils et Co., (2º ed.), 1866-1867.

LAMBEA, Mariano: “Nuevo íncipit de poesia española musicada”, 2010. Ed. digital: [www.cervantesvirtual.com/.../nuevo-incipit-de-poesia-espanola-musicada-nipem--0](http://www.cervantesvirtual.com/.../nuevo-incipit-de-poesia-espanola-musicada-nipem--0)

LINCOLN, Harry B.: *The latin motet: Index to printed collections, 1500-1600*, Ottawa, Institute of Mediaeval Music, 1993.

LLORENS, José María: “Literatura organística del siglo XVII. Fuentes, concordancias, autores, transcripciones musicales, estudios, comentarios y síntesis”, en *[Actas del] I Congreso Nacional de Musicología*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Diputación Provincial de Zaragoza, 1979, p. 29-131.

LLORENS, José María: “La música española en la segunda mitad del siglo XVI: polifonía, música instrumental, tratadistas”, en *España en la música de Occidente*, I, Madrid, 1987, p. 189-287.

LÓPEZ-CALO, José: *Catálogo del archivo de música de la catedral de Segovia*, Segovia, Diputación Provincial, 1988.

LÓPEZ-CALO, José: *Catálogo del archivo de música de la capilla real de Granada*, 2 vol., Centro de Documentación Musical de Andalucía, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1994.

MEDIAVILLA MARTÍN, B.: *Inventario de documentos. Real Biblioteca del Escorial (1630-1882)*, El Escorial, Ediciones Escorialenses, 2005.

MUÑIZ, Fray Roberto: *Biblioteca Cisterciense Española*, Burgos, José de Navas, 1793.

NORTON, Frederick J.: *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal. 1501-1520*, Cambridge University Press, 1978.

OLIVAR, Alexandre: *Catàleg dels manuscrits de la Biblioteca del Monestir de Montserrat*, Scripta et documenta, 41, Abadía de Montserrat, 1991.

PALAU Y DULCET, A.: *Manual del librero hispanoamericano: inventario bibliográfico de la producción científica y literaria de España y de la América Latina desde la invención de la imprenta hasta nuestros días*, Barcelona, 1923-1945 (2ª edición, 1948-1987).

PEDRELL, Felipe: *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, Barcelona, Diputación Provincial, 1909.

*Primeira parte do index da livraria de musica de el rei D. João IV*, Lisboa, 1649. Ed. facsímil, Lisboa, Academia Portuguesa da Historia, 1967.

*Regestrum librorum... Catalogue of the Library of Ferdinand Columbus reproduced in facsimile from the unique manuscript [10-1-4 in the Colombine Library of Sevilla*, ed. Archer M. Huntington, New York, 1905.

*RISM. Répertoire international des sources musicales. Recueils imprimés, s. XVI-XVII*, München-Duisbourg, Henle Verlag, 1960.

*RISM. Répertoire international des sources musicales. Écrits imprimés concernant la musique*, Françoise Lesure (ed.), München-Duisburg, Henle Verlag, 1960-1971.

*RISM. Répertoire international des sources musicales. Recueils imprimés, s. XVIII*, München-Duisbourg, Henle Verlag, 1964.

*RISM. Répertoire international des sources musicales. Einzeldrucke vor 1800*, Karlheinz Schlager (ed.), 9 vol., Kassel, Bärenreiter, 1971-1981.

*RISM. Répertoire international des sources musicales. Lauten- und Guitarrentabulaturen des 15 bis 18 Jahrhunderts*, München, Henle-Verlag, 1978.

*RISM. Répertoire international des sources musicales. Addenda et corrigenda*, 5 vol. Kassel, Bärenreiter, 1986-2003.

SALVA Y MALLÁN, Pedro: *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, Valencia, Ferrer de Orga, 1872.

SARTORI, Claudio: *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1952.

SCHELESINGER, Kathleen: *A bibliography of musical instruments and archaeology, intended as a guide to the study of the history of musical instruments*, Londres, 1912.

SEGURA MORERA, Antonio y VALLEJO ORELLANA, Pilar: *Catálogo de los impresos del siglo XVI de la Biblioteca Colombina de Sevilla*, Sevilla, Cabildo de la S.M. y P.I. Catedral de Sevilla, Institución Colombina, 2003, 5 vol.

SHULMAN, David: *An annotated bibliography of cryptography*, New York, Garland, 1976.

TAMAYO DE VARGAS, Tomás: *Junta de libros la mayor que ha visto España en su lengua hasta el año 1624*, ed. crítica de Belén Álvarez García, Madrid, Iberoamericana / Franckfurt am Main, Vervuert, 2007.

TEIXEIRA DE CARVALHO, Joachim Martins: *A livraria do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra: estudo dos seus catálogos, livros de música e coro, incunábulo, raridades*

## BIBLIOGRAFÍA

*bibliográficas, ex-libris e curiosidades históricas*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1921.

TORRES AMAT, Félix: *Memorias para ayudar a formar un diccionario crítico de los escritores catalanes y dar alguna idea de la literatura en Cataluña*, Barcelona, J. Verdaguer, 1836.

VINDEL, Francisco: *Escudos y marcas de impresores y libreros en España durante los siglos XV al XIX*, Barcelona, Orbis, 1942.

VISCH, Charles de: *Bibliotheca Scriptorum Sacri Ordinis Cisterciensis*, Douai, 1649, (reed. Colonia, 1656).

VOLTS, James D.: *Bibliography of Cryptography: a catalog of books pertaining to the science of cudes and cyphers*, Cincinnati, 1938.

ZARCO CUEVAS, Fray Julián: *Catálogo de los manuscritos castellanos de la Real Biblioteca de El Escorial*, 3 vol., San Lorenzo del Escorial, 1924-1929.



## ABSTRACT

**The Hispanic Tablature: Music, Musicians and Instruments (16<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> centuries)**

An important amount of the Hispanic musical repertory from the Baroque and Renaissance periods was transmitted using a particular kind of notation called *cifra* (cipher). This was a system of tablature using mostly numbers or letters instead of notes on the musical staves. As a notational system, *cifra* faced other formats in figured or mensural notation like *partitura* (keyboard score), part-books and choral books.

The unique characteristics of the *cifra* as a notational system justify an in-depth investigation of its sources as a preliminary step towards any analytical, editorial or performance-based approach to the repertory, especially taking into account that no complete or extensive study exists on this subject today.

With this in mind the objective of this dissertation is the study of the 16<sup>th</sup>, 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> century musical sources in *cifra* which have been conserved in Spain, Portugal, Naples and Ibero-American countries. All of them will be considered Hispanic due to their common historical and cultural factors.

Although our main interest focuses on the source material for keyboard instruments, this investigation also takes into account the main sources for harp and vihuela as well as those devoted to other instruments such as the guitar or salterium. In this way a general corpus of more than forty sources is considered both as printed music and manuscripts which have been conserved in European and American libraries and archives. Some of these sources which have been uncovered in the course of these investigations are presented here for the first time. In addition another twenty sources in *cifra* which are now lost have been taken into account. Their integration in this research project has been considered essential in order to understand the phenomenon of the *cifra* in its complete extension.

The research on the *cifra* that we have undertaken is planned to go beyond the mere codicological or the purely semiological description of the sources. Starting from a global overview of the phenomenon of tablatures in Western music it reaches the study of the Hispanic sources and their relationship with the repertories that they transmit, their relationship with the musicians who used them and takes into account the instruments on which the music was destined to be played. All of these elements in turn are considered in relation to general music theory in its own historical background. At the same time, each of these aspects is the point of departure and the destination in a web of relations shaping a panorama of great richness and complexity which is essential for understanding *cifra* in its entirety.

The interest of this research is based precisely on the particular integration of all of those notational, theoretical, organological, pedagogical, historic and social aspects in a global vision directed towards the goal of enlightening the field of Hispanic instrumental music of the 16<sup>th</sup>, 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries from new points of view.

The work is divided into three complementary parts whose contents are as follows:

## Part I

In this first part the scope of the research is defined. It begins with etymological considerations and takes into account the morphological characteristics of the tablatures within the previously mentioned chronological and geographical limits. A proposal for the classification of the tablatures is presented with the idea of going beyond the traditional categories established according to the instrument and the provenance of the sources. Five categories (cyclic numeric, continuous numeric, cyclic alphabetic, continuous alphabetic and chordal tablatures) have been established. At the same time, we present a reflection on the determining factors relating to the survival or decline of each of these tablature systems. Finally an analysis of the revival, presence and role of the tablatures during the 20<sup>th</sup> century and the internet era is outlined.

## Part II

Starting from the classification established in Part I and from within determined limits, this part offers a general overview of the Hispanic instrumental music sources from the 16<sup>th</sup>, 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries. On the basis of this overall impression gained from some 250 sources, the concept of “Hispanic notational territory” is formed with its foundations on geographical and chronological parameters and its relation to the players, copyists and printers of the time who were involved in the use of the *cifra*.

In this chronological perspective two inflexion points are described. The first corresponds to the edition of Luis Venegas de Henestrosa’s *Libro de cifra nueva* (1557) which inaugurates the stage of development of the *cifra nueva*, a new tablature system using numbers in a cyclic arrangement. It set the limits to a preceding period defined by the use of different systems of *cifra antigua* (old tablature), with both numbers or letters arranged in a continuous or cyclic way. The second point of inflexion corresponds to the publishing of Francisco Correa’s *Facultad organica* in 1626 which is presented as the culmination of the process of diffusion of the *cifra* because of the efficacy of its system from a pedagogical, performer and composer’s point of view. These aspects are vindicated by Correa himself in his eloquent *Prólogo en alabanza de la cifra* (Prologue in praise of the cifra) included in his edition. An analysis of this text deserves special attention in the third part of this dissertation.

In Chapter II the role of the *cifra* in the teaching/learning process is analysed both with regard to training and playing of an instrument as well as to musical education in general and the relationship between masters and disciples is also considered. Some new hypotheses on the role of the *cifra* as a tool for the education of new instrument players within monastic orders are also presented here.

Chapter III analyses the semiological, graphical and morphological aspects of the Hispanic *cifras* together with their related problems, in particular those associated with the different manners of representing pitch and rhythm, the format of the staves and tablature symbols, time signatures, ties and rests, etc. In this section we present a discussion on questions related to the *ayre* or *ayrezillo* (air or little air). This is an almost cryptic detail related to the rhythmic level of notation found to be present in some of the sources analysed here. Furthermore, there is also mention of the different methods employed on the tablature for notating the ornaments, the fingering and the voices to be sung.

As a complement, Chapter V is devoted to the study of tuning and temperament in the Hispanic organological background. The inclusion of a chapter on this subject is justified by the diversity of notation systems for chromatic notes used on Hispanic *cifras*. In some cases the *cifra* is related to the use of meantone tuned keyboard instruments with sub-semitones while in other cases *cifra* is connected with the use of a kind of tuning more close to equal temperament.

Moreover, Chapter V explores the relationships between the use of *cifra* and the development of heptachordal solmisation systems during the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries. Finally, chapter VI focuses on the use of *cifra* as a marking system in instrument construction or as a reference for the player during the tuning process or during the interpretation from tablature.

### Part III

This part consists of independent chapters each devoted to one of the sources of *cifra* which constitute the object of this study. Each chapter presents a codicological description of the source indicating its location and provides a summary of the available bibliographical information. Some aspects relating to the context are also considered as well as the morphological characteristics of the *cifra* and its graphic peculiarities. A reference to modern editions is also included and in some cases commented transcriptions of particular fragments are also presented.

In this part of the study, some sources are described for the first time as is the case with the Senorami and Escornalbou manuscripts, fragments from Cuenca and Palacios de Goda or additions to one of the originals of Francisco Correa's *Facultad orgánica* now preserved in Brussels. For other known sources the scattered information is assembled and new contributions added. Nevertheless, as could be expected, not all sources deserve the same treatment in these chapters due to the fact that each one presents particular elements of interest and thus have a variable degree of interest for this investigation.

The chapter dealing with *Livre plaisant* focuses on the question of the diffusion of German keyboard tablatures *hors le discant* in Spain and takes into account the reception of *Musica getutscht* by Sebastian Virdung at an early date.

The chapter on Gonzalo de Baena's *Arte novamente inventada pera aprender a tanger* explores the pedagogical aspects of his system of notation and locates the print in the expansionist context of the Portuguese Crown through African, American and Asian territories during the first half of the 16<sup>th</sup> century.

In the case of Alonso de Mudarra's *cifras* the commentary goes beyond a description of the tablature system for vihuela, harp and keyboard to present a discussion on the possible models for the special format used by the author. A relation with the *tabulae compositoriae* used for polyphonic composition in the 16<sup>th</sup> century is here established.

The chapter devoted to Friar Juan Bermudo presents a large scale exploration which starts from the prologues of his publications and undertakes a reconstruction of the contents of the now lost sixth and seventh books of the *Declaración de instrumentos musicales*. In these books Bermudo aimed to show the manner of making new

instruments (organs, clavichords and harps) to be tuned using a new system of temperament and at the same time wanted to describe new alternatives for the tablature notation to be employed in their use.

In the case of Luis Venegas de Henestrosa, part of the research focuses on his identification as a member of the Fernández de Henestrosa family from the city of Écija (Spain). As the author of the *Libro de cifra nueva* in 1557, this chapter explores his motivations and establishes a connection between its publication and the necessity for the promotion of new keyboard players to be engaged mainly in the new churches and monasteries built in the overseas territories at that time. The importance of the *cifra nueva* in the Hispanic music panorama from the mid-16<sup>th</sup> century onwards is also highlighted and an analysis of the volume's contents with particular emphasis on typographical and formal details is presented.

The Neapolitan print by Antonio Valente, *Intavolatura de cimbalo*, is analysed from new points of view beginning with the identification of both its dedicatee and the author of the letter to the reader included in the edition.

Antonio de Cabezón's *Obras de musica* is considered to be one of the most important sources of instrumental music from the Renaissance period. In the chapter devoted to this print there is a reflexion on the process of improvisation/composition of the works contained in the book and also on the process of transmission of the pieces by way of manuscript copies until arriving at the printed version of 1578. All of this leads to a discussion about the authorship and problems of attribution of the pieces and in turn to the establishment of a critical apparatus with the aim of reconstructing Cabezón's original text.

The definition of parameters of exceptionality in the repertory and the organist's practice constitutes an essential part of the chapter dedicated to Francisco Correa's *Facultad orgánica*. The starting point is his definitive identification as a pupil of Francisco de Peraza I in Seville. From here on a picture of the master as a performer is presented and the importance and influence of the Perazza family in the world of Hispanic music from the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries is pointed out. The pedagogical orientation of Correa's book is also a matter of particular interest and so a detailed analysis is made of his fundamental document *Prólogo en alabanza de la cifra* (*Prologue in praise of the cifra*). From the point of view of the notation, an in-depth study is taken in this chapter of the aspects related to the representation of both rhythm and pitch. In the first case, the research leads to new evidence about the concept of *ayrezillo* and, in the second, an exceptional organological background is described which consists of instruments fitted with five octave-extended keyboards and/or with sub-semitones.

The *Apéndice de Ajuda* is an important manuscript from the beginning of the 17<sup>th</sup> century which invites us to explore the problems of modal transposition in keyboard composition. The notational analysis of this source reveals new information about the copying process and permits new approaches to the represented authors.

The Saldivar fragments are the only original keyboard manuscript in *cifra* which have been tracked down in Ibero-American countries. The chapter devoted to this source focuses on the identification of both the pieces and their composers. A relevant finding



is a fragmentary piece by Francisco Correa which bears no concordance with the music contained in his *Facultad orgánica*. This fragment is transcribed and presented here for the first time.

The musical environment of Francisco Correa extends to the Segovia manuscript which probably has its origin in Seville. Alonso Lobo's *Ossana* which is passed on through this source is perhaps a testimony to the use of *cifra* also by *ministriles* (minstrels) or, more likely, as a notational tool for composition. Furthermore this chapter revises the two manuscript texts included in the source which are both related to the masters Francisco de Peraza I and Francisco Correa.

Thanks to the fragments of Carrión we know of another piece attributed to Peraza, probably Francisco de Peraza II. Additionally, the source offers a version "for singing on the organ" of the prose *Quantum potes* which is presented here in a revised transcription.

The chapter dealing with the *Arte de canto llano, órgano y cifra* printed in 1649 includes research into the establishment of the different systems of heptachordal solmisation over the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries with special attention given to the contributions of Friar Pedro de Ureña and Juan Caramuel in this field.

Among the sources for harp, a description and study is undertaken of the Senorami and Escornalbou manuscripts both of which come from Catalanian origins. The printed books of Lucas Ruiz de Ribayaz and Diego Fernández de Huete are also considered. In the chapter devoted to Ribayaz, his motivations are analysed and once more a relation is established with the diffusion of instrumental music in the American colonies. In the case of Huete, the editorial process is also described and new evidence about the tuning of the harp and the interpretation of the liturgical repertory is presented.

The itinerary of the manuscript collection written by Friar Antonio Martín y Coll prior to its arrival at the Spanish National Library is commented on in the chapter titled *Pensil deleitoso*. Here a new panoramic vision of the contents and finality of these sources is presented. The *cifra* used in the manuscript *Pensil deleitoso* is analysed including a transcription of one of the yet unpublished pieces.

The *Quadern en xifra* located in the Catalanian Library, to which the author devoted an article in 2004, is described here again in a separate chapter, with special interest on the concordance with a piece by Pablo Bruna which this source offers.

Among the wide panorama of sources from the beginning of the 18<sup>th</sup> century, special attention must be paid to the *Libro de cyfra* preserved in the Public Library in Porto (Portugal). In this chapter, new data is offered about the composers represented in the manuscript and a detailed analysis of the concordances with other sources is also undertaken with particular interest in the "revised" pieces and the resulting problems of textual criticism.

The treatise *Escuela música* by Friar Pablo Nassarre, published in 1724, still contains a description of different systems of *cifra* for the harp and keyboard which are the object of attention in the pertinent chapter.

The manuscripts pieces that can be found in certain volumes of Francisco Correa's *Facultad organica* and Antonio de Cabezon's *Obras de música*, as well as other vestiges of music in *cifra*, such as the fragments from Cuenca and Palacios de Goda, also receive attention in separate chapters fo Part III.

The *cifra* invented by Francisco Díaz de Guitián deserves independent mention. It was conceived as a form of universal notation in such a way that it found a place among those of other authors from the 16<sup>th</sup>, 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries who were interested in the design of a new system of musical representation.

Finally, a special place is conceded to a manuscript discovered at the Dominican monastery of Espíritu Santo in Jerez de la Frontera. In an unexpected way, its notation in alphabetic tablature closes the history of the *cifra* in the Hispanic world presented in this dissertation.

At the end of Part III a chapter with the description of another eleven sources in *cifra* for harp of Spanish and Italian origin has been added along with a chapter on lost sources. In this one, information about some thirty Iberian musical sources for keyboard and/or harp is also included.

## Conclusions

The number of sources available for this research emphasizes the importance of the *cifra* as a notational system in the Hispanic world during the 16<sup>th</sup>, 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries.

An analysis of its diffusion demonstrates the presence of *cifra* as a notational system in Spain including the insular territories of the Balearic and Canary Islands as well as in Portugal, Naples and Hispano-American countries.

From the first testimonies at the beginning of the 16<sup>th</sup> century, the use and diffusion of *cifra* in the Hispanic context extends until the decade of 1770. At that moment the system seems to have disappeared at the professional level although it remains as a valid notational system for the amateur musician, especially in connection with the guitar and other plucked instruments.

In the research carried out here, more than fifteen different systems of *cifra* for keyboard and harp have been described. Among all of them the *cifra nueva* experienced a widespread diffusion after the publication of Luis Venegas de Henestrosa's book in 1557 thanks to its simplicity and efficiency.

This extraordinary diffusion was supported by the fact that it was in favour among the most eminent keyboard players at the end of the 16<sup>th</sup> and beginning of the 17<sup>th</sup> centuries.

In this way, the *cifra nueva* eclipsed the *cifras antiguas* (old tablatures) in a similar way to what happened in central European countries when the new German tablature took the place of the old one.

All of this occurs in a very precise historic moment characterised by a rapid and powerful expansion of the Church in the overseas territories. This situation had to

favour the construction of numerous cathedrals, churches and monasteries which in turn provoked a real necessity for the urgent training of keyboard players for religious services.

Nevertheless, in spite of the widespread diffusion of the *cifra nueva*, some of the analyzed sources demonstrate that the old tablature systems were still in use during the 17<sup>th</sup> century in Spain as a testimony of local tendencies or perhaps in connection with the particular musical practices of certain religious orders.

On the other hand, the Senorami and Escornalbou manuscripts from Catalonia plus three sources in tablature for keyboard and harp located in Italy reveal the diffusion and survival of numeric tablatures of continuous type in the Mediterranean area until the beginning of the 18<sup>th</sup> century.

The geographical diffusion of diverse typologies of *cifras* was determined by cultural and sociological factors that are difficult to identify in detail although in any case those elements conformed to different “notational territories” in the European musical landscape during the 16<sup>th</sup>, 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries.

The *cifra* played an important role as a pedagogical tool both in the training for instrument playing and the learning of music in general. It was also an effective tool for polyphonic composition. Furthermore, a relation seems to exist between the use of *cifras* of cyclic type and the process of implantation of the heptachordal solmisation systems during the course of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries.

Apart from these questions, the study of each tablature system, taking particular interest in the elements relating to pitch and rhythm, constitutes an important part of this research.

The study of the morphological aspects of the tablatures has permitted the description of special features on *cifras* for the harp so that it has been possible to identify new repertoires for the instrument in sources traditionally related to keyboard music.

The description of all these notational typologies, in combination with the study of the processes of elaboration of each source, has been the basis to establish a general critical background in which it is possible to make an evaluation of each one’s reliability from the point of view of textual accuracy. The aim of establishing criteria is to fix editorial, analytical and performance procedures in order to try to be as close as possible to the original version of the pieces transmitted in *cifra*.

As a final conclusion, this research demonstrates that the *cifra* should not be considered in any way as the “vulgar manner of writing music using numbers” as it is described in the Spanish dictionary. It appears that a general revision of the concept needs to be undertaken at least with respect to the Hispanic musical world of the 16<sup>th</sup>, 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries.



## ADDENDA ET CORRIGENDA

**I.-** A finales de 2011, salía a la luz una noticia sobre la licencia y privilegio de impresión que fueron otorgados a Bernardo Clavijo del Castillo para la edición de un libro de cifra, fechada en Aranjuez el 9 de mayo de 1598, y que me había pasado desapercibida<sup>1</sup>:

“Licencia al M<sup>o</sup> Bernardo de Clavijo, músico de órgano de la capilla y cámara de Su Magestad, y privilegio por diez años para que pueda imprimir un libro que ha compuesto en cifra de órgano y que contiene himnos, salmos, magníficats y motetes”.

No hay constancia de que tal libro llegara a imprimirse, por lo que la noticia merece ser incluida en el capítulo de “Fuentes perdidas” de este trabajo y puesta en relación con aquel otro libro de “Tentos para orgão de Ioão de Arratia, Bernardo Clavijo, & Diogo del Castillo” otrora conservada en la biblioteca de música de rey João IV de Portugal<sup>2</sup>. Además, la noticia habrá de ser tenida en cuenta en todo cuanto se dice sobre el papel de Bernardo Clavijo en el panorama hispano de finales del siglo XVI, y muy especialmente en los capítulos I.3.1, I.3.3, I.4.1 y I.4.2 de la parte II. El supuesto impreso debería recibir también la correspondiente entrada en la tabla 1 (Fuentes hispanas de música instrumental) de la parte II, inmediatamente antes del *Compendio de música* de Hernando de Cabezón.

**II.-** En el apartado II.3 de la parte II, conviene añadir a la lista de posibles discípulos de Antonio de Cabezón el nombre de Gaspar del Águila. Éste había sido organista en 1565-68 en la abadía de Santa María de Párraces (Segovia), pasando luego como organista seglar al monasterio de El Escorial, donde “avía enseñado a tañer a algunos frayles”<sup>3</sup>. En una carta de julio de 1565 conservada en Simancas (Casas y Sitios Reales, legajo 258, folio 332), el prior de El Escorial solicita al secretario de Felipe II que “se pudiese dar orden cómo le dicesse Antonio liciones, [que] sería harto limosna y merced, porque tiene buenas partes para aprovechar”<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> RIOJA FERNÁNDEZ, Verónica: “Aspectos de la impresión musical durante la etapa madrileña de Vistoria”, en *Tomás Luis de Victoria (1611-2011). Homenaje en el IV centenario de su muerte*, Ana Sabe Andreu (coord.), Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 2011, p. 234. El documento en cuestión se encuentra en el Archivo Histórico Nacional, Libro de Consejos 642, fol. 345. Agradezco al profesor Alfonso de Vicente el haberme suministrado este dato.

<sup>2</sup> Véase Fuentes perdidas, XV.

<sup>3</sup> DE VICENTE DELGADO, Alfonso: *Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)*. Tesis, Universidad Complutense de Madrid, 2010, p. 225.

<sup>4</sup> El dato aparece en SÁNCHEZ, Gustavo: “La música en El Escorial y en la Orden de San Jerónimo durante el reinado de Felipe II”, en José Martínez Millán, Manuel Rivero Rodríguez y Gijs Versteegen (coord.), *La Corte en Europa: Política y Religión (siglos XVI-XVIII)*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2012, vol. 1, p. 191, quien, a su vez, lo toma de MODINO DE LUCAS, Miguel: *Los priores en la construcción del monasterio del Escorial*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1985, vol. 2, p. 222. Agradezco al profesor Alfonso de Vicente los detalles sobre esta cuestión.

**III.-** Al final del apartado I.1 del capítulo dedicado a Correa en la parte III (página 498) confirmo el magisterio de Francisco de Peraza I sobre Francisco Correa a través de un testimonio del organero Diego López Montero. Puede añadirse a esta evidencia el testimonio del propio Francisco Correa cuando depone como testigo en el proceso de información sobre la genealogía de Francisco de Peraza II instruido a instancias del cabildo toledano en 1633, al afirmar que “conoció a Francisco de Peraça racionero que fue en esta S<sup>a</sup> Yg<sup>a</sup> de Sevilla por que fue su maestro un poco de tiempo asta que murió”<sup>5</sup>.

**IV.-** En el capítulo dedicado al *Livro de cyfra* de Oporto en la parte III, falta en la introducción una mención a la edición de los versos y canciones de Joseph Urroz por parte de Alfonso de Vicente Delgado en el volumen XIV de *La música en la iglesia de Castilla y León* de la Fundación “Las Edades del Hombre”<sup>6</sup>. En el punto I.1 del mismo capítulo, conviene añadir también los datos biográficos sobre Urroz que aparecen en la misma publicación.

**V.-** En el capítulo dedicado al impreso de Luis Venegas de Henestrosa en la parte III, téngase en cuenta que el entronque familiar del personaje, con la identificación de sus padres, había sido ya apuntado por el profesor Javier Suárez-Pajares en unas notas al programa publicadas en 2007<sup>7</sup>.

**VI.-** En fechas recientes, la Biblioteca Nacional de España ha puesto a disposición de los investigadores a través de su Biblioteca Digital una nueva fuente musical, catalogada bajo la signatura MP/3827/12. Se trata de una sola hoja de formato apaisado, paginada en anverso y reverso como 279 y 280, lo que indica que procede de un manuscrito de considerable tamaño, por ahora no identificado. Presenta tres piezas en cifra hispana para harpa (*El Prado de Sn. Gerónimo*, *Ruede la bola* y *La tonadilla de Valdemoro*), además de dos fragmentos de canto llano (*Regem cui omnia vivum* y *Venite adoremus*). Las características del repertorio y de la notación sirven para datar esta fuente hacia 1700. A pesar de tratarse de una fuente claramente fraccionaria, conviene incluirla en el capítulo “Otras fuentes” de la parte III, dándole también entrada en la lista de fuentes (tabla 1) de la parte II.

---

<sup>5</sup> Archivo Capitular de Toledo, signatura ACT-FELS 3375, fol. 37v.

<sup>6</sup> *La música en la iglesia de Castilla y León. Música para tecla de la catedral de Ávila*, XIV, edición y estudio de Alfonso de Vicente, Fundación “Las Edades del Hombre”, 2004, p. 85-99.

<sup>7</sup> SUÁREZ-PAJARES, Javier: “El Cancionerillo de Écija”, en *Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza*, XI edición, Baeza, 2007, p. 83-5. Agradezco al profesor Suárez-Pajares su llamada de atención al respecto.



